جامعة حلوان
كلية الفنون التطبيقية
قسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون
الدراسات العليا

"الصورة الفوتوغرافية التشكيلية وعلاقتها بمدارس الفن التشكيلي الحديثة"

Photography: A form of Plastic Art, and its relation with the Modern Plastic Movements

رسالة مقدمه من

الدارس/أحمد جمال الدين بلال
المعيد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون

للحصول على درجة الماجستير في الفنون التطبيقية

إشراف

أ.د/محمد أسامة صقر
أستاذ الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون
بكلية الفنون التطبيقية

أ.م.د/محمد الصاوى الفقي
أستاذ مساعد بقسم الفوتوغرافيا
والسينما والتليفزيون بكلية الفنون
التطبيقية

...يه حامد عبد القادر
...د بقسم الفوتوغرافيا
...تليفزيون بكلية الفنون
التطبيقية

٢٠٠٢م

جامعة حلوان

كلية الفنون التطبيقية

الدراسات العليا

رسالة مقدمة

من الدارس/ **أحمد جمال الدين عبد العزيز بلال**

للحصول على درجة الماجستير فى الفنون التطبيقية قسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون جامعة حلوان

عنوان الرسالة:

"الصورة الفوتوغرافية التشكيلية وعلاقتها بمدارس الفن التشكيلي الحديثة"

"Photography: A form of Plastic Art, and its Relation with the Modern Plastic Movements"

أعضاء لجنة المناقشة والحكم:

أ.د./عادل محمد سالم الحفناوى «عضوا ومقررا»

عميد كلية الفنون التطبيقية وأستاذ الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون-جامعة حلوان.

أ.د/محمد أسامة صقر «عضوا ومشرفا»

أستاذ الفوتوغرافيا بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون بكلية الفنون التطبيقية-جامعة حلوان.

أ.د./محمد أبو القاسم «عضوا»

أستاذ النحت الميدانى ووكيل كلية الفنون الجميلة لشئون التعليم والطلاب-جامعة حلوان.

أ.م.د./محمد الصاوى الفقي «عضوا ومشرفا»

أستاذ مساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون بكلية الفنون التطبيقية-جامعة حلوان.

جامعة حلوان
كلية الفنون التطبيقية
قسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون
الدراسات العليا

الصورة الفوتوغرافية التشكيلية وعلاقتها بمدارس الفن التشكيلي الحديثة

Photography: A form of Plastic Art, and its relation with the Modern Plastic Movements

رسالة مقدمه من
الدارس/أحمد جمال الدين بلال
المعيد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون
للحصول على درجة الماجستير فى الفنون التطبيقية

إشراف

أ.د/محمد أسامة صقر
أستاذ الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون
بكلية الفنون التطبيقية

أ.م.د./ ساميه حامد عبد القادر
أستاذ مساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما
والتليفزيون بكلية الفنون التطبيقية

أ.م.د./محمد الصاوى الفقي
أستاذ مساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما
والتليفزيون بكلية الفنون التطبيقية

٢٠٠٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى أبي وأمي على ما بذلاه من أجل تنشئتي النشأة الصالحة وعلى

دعمهما بالجهد والمال للوصول إلى ما أنا عليه

وإلى كل باحث .. وكل طالب علم

أهدي هذه الرسالة.

الشكر والتقدير

إن حق لى الشكر والتقدير فأتقدم بخالص شكرى لله سبحانه وتعـــالى علـــى عونه لى فى إنجاز هذا العمل الذى أتمنى أن يكون خالص لوجه الله تعالى وعلم ينتفـع به.

وأتقدم بخالص شكرى لوالدى اللذين غرسا فى احترام العلم و السـعى وراءه وان من علمنى حرفا صرت له عبدا.

وأتقدم بخالص شكرى للأستاذ الدكتور/**محمد أسامة عبد العزيز صقر** الذى لم يبخل على طيلة فترة بحثى بأى توجيهات سواء كانت علمية أو تربوية ممـــا أثـرى البحث العلمى ليكون على هذه الصورة التى أمامكم.

كما أتقدم بخالص شكرى للأستاذ المساعد الدكتور/**محمد الصاوى الفقى** الـذى طالما كان بجانبى فى خطوات البحث العلمى وساعدنى كثيرا بمعلوماتـــه ومراجعـه القيمة التى كان لها عظيم الأثر فى الوصول لنتائج البحث.

كما أتقدم بخالص شكرى للأستاذ المساعد الدكتور/**سامية حامد عبـد القـادر** على ما قدمته من عون صادق ساعد على إخراج هذه الرسالة.

كما أتقدم بخالص شكرى وتقديرى لكل من:

الأستاذ الدكتور/**عادل محمد سالم الحفناوى** أستاذى وعميـــد كليـة الفنـون التطبيقية بجامعة حلوان لتفضله بالموافقة على الاشتراك فى لجنة الحكم والمناقشة لهذه الرسالة.

الأستاذ الدكتور/**محمد أبو القاسم** وكيل كلية الفنون الجميلة لشئون التعليـم و الطلاب لتفضله بالموافقة على الاشتراك فى لجنة الحكم والمناقشة لهذه الرسالة.

وأقدم كل شكرى وتقديرى لأساتذتى بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيــون الذين كان لهم أكبر الأثر فى حيـــاتى العلميـة،وأخـص منـهم الأسـتاذ المسـاعد الدكتور/**عاطف نجيب المطيعى** الذى لم يبخل على بمعلوماته ومراجعه القيمة التى كان لها عظيم الأثر فى إثراء بحثى.

وأتقدم بالشكر لزملائى بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون وأخص منهم: مدرس مساعد/**أحمد زيدان**، والمدرس المساعد/**وائل عنانى**، والمدرس المساعد/**مصطفى يسرى**، والمعيد/**وليد أحمد**، والمعيدة/**مروة عبد اللطيف** والباحث/**عمرو جلال**، والمعيد/**هشام مرعى**، والمعيد/**وليد شافعى**، والباحث/**أحمد عبد العظيم** لمساندتهم وصدق تعاونهم معى فى بحثى.

كما أتقدم بالشكر الخاص للأستاذ الفنان/**محمد رجائى** لما بذله معى من تقديم المعونة الفنية التى أثرت نتائج التجارب العملية.

كما أتقدم بالشكر الخاص لمعمل/الفنون للتصوير وصاحبه الأستاذ/**أحمد مرعى** لما قدمه لى من يد العون فى مساعدتى للوصول لنتائج التطبيقات المرجوة فى البحث العلمى لتحقيق الهدف منه.

....والله ولى التوفيق.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع رقم الصفحة

تابع الفهرس

الموضوع رقم الصفحة

الفصل الثالث :تاريخ الفوتوغرافيا.

الفصل الرابع:أساسيات تصميم الصورة الفوتوغرافية التشكيلية.

فهرس المحتويات

الموضوع رقم الصفحة

الفصل الخامس :تقنيات إنتاج الصورة الفوتوغرافية التشكيلية

تابع الفهرس

الموضوع رقم الصفحة

الفصل السادس : تأثير الفوتوغرافيا على تطور الفن.

الفصل السابع "الفوتوغرافيا التشكيلية فى القرن التاسع عشر

تابع الفهرس

الفصل الثامن "الفوتوغرافيا التشكيلية فى القرن العشرين"

تابع الفهرس

الموضوع رقم الصفحة

تابع الفهرس

الموضوع رقم الصفحة

تابع الفهرس

الموضوع رقم الصفحة

الفصل التاسع:"التطبيقات العملية"

تابع الفهرس

الموضوع رقم الصفحة

المقدمــــة

المقدمة:

قبل أن يكون للإنسان البدائي لغة مدونة لجأ للرسم على جدران الكهوف التي كان يعيش بداخلها، وكانت الصورة تشغل حيزاً من تفكيره ووجدانه فمنذ القدم عبر عما يحيط به في بيئته، عن مخاوفه من مظاهر الطبيعة الغامضة بالنسبة إليه فرسم صورا تعبر عن صراع حياته اليومية وتجسد انفعالاته وآماله وأحلامه.

ترتبط الصورة منذ القدم بالإنسان وتطوره ،كما كانت لدراسة هذه الرسوم فضل فى معرفة طريقة تفكير ومعيشة الإنسان البدائى وربما تمكن إنسان الكهوف من ملاحظة الصورة الضوئية التى تكونت من خلال فجوة الدخول إلى الكهف أو خلال ثغرة صغيرة بين الصخور ،فقد كانت تحيره وتحوز على اهتمامه الظلال التى تكونت من الشمس للموضوعات والأجسام نتيجة لسقوط أشعة الشمس عليها ،كما اهتم بانعكاس الأشكال والأشجار على صفحات المياه وأثار لديه حب الاستطلاع وأثمر فى نفسه رغبة قوية نحو محاولة الإمساك بهذه الصورة والسيطرة عليها وبعدها تغير تفكيره إلى التفكير العلمى المنتظم القائم على قياس الأسباب والنتائج بدلاً من الخرافة والأساطير، وهكذا فإن نظرة الإنسان المتغيرة نحو الطبيعة قد دفعته خلال العصور المتعاقبة إلى تعديل أساليبه فى التعامل مع كثير من الموضوعات فالاكتشافات حدثت فى كل الفترات التاريخية دون استثناء ،إلا أن بداية القرن التاسع عشر كانت مهيأة كما لم تهيأ أى فترة تاريخية من قبل لتحقق إنجازات معينه على أساس من التفكير الحديث والمعرفة الجيدة ،فقد كان الفن فى العصور القديمة متصلاً اتصالاً وثيقاً بالدين كالتصوير الزيتى والنحت والعمارة وفى هذه العصور كان الفن أيضا عرضة للتأثير فسادت صور الموضوعات المقدسة الإنجيلية وفى الفترات التى اختلطت فيها القواعد الدنيوية والدينية كان على الفن أن يجد له طريقة، وأصبحت العادة هى الجمع بينهما مثل إدخال صور للأشخاص الذين طلبوا رسم لوحات مقدسة فى داخل الصورة المقدسة نفسها.

فيشار إلى القرن الثامن عشر عادة بأنه عصر التنور والسببية.(Age of Elightment and Reasons) ، معالمه الرئيسية هى الاهتمام بالعالم الذى يحيط بنا وبحياتنا ،ولقد كان العلم هو الثمرة الأولى لهذه الاتجاهات الجديدة بديلاً عن السحر وقوى ما فوق الطبيعة ،ومع الإصلاح وبعده وعندما أصبحت الرابطة بين الفنون والكنائس ضعيفة لم تعد المناظر المقدسة هى الموضوعات الرئيسية للرسامين والنحاتين وأصبحت أفكارهم عن الحياة والموت هى مصدر الموضوعات التى كان ينفذها الرسامون والنحاتون المعاصرون فبدأت صورهم وصور أصدقائهم تملأ قاعات العروش الأوربية والقصور.

وفى الوقت نفسه كان ظهور واختفاء الفلسفات البديلة والأفكار يأخذ نصيباً في تحديد عقلية الفنانين وطرز أعمالهم فالكلاسيكية والواقعية والرومانسية تواجدت معــاً على الرغم من أنه في بعض الدول أصبحت الميول نحو الواقعية أكثر شيوعاً في فــن التصوير الزيتي خلال القرن السابع عشر بينما لم يحدث ذلك في دول أخرى حتى بعد عام (١٨٠٠).

فأصبح الرسامون الذين كرسوا حياتهم حتى ذلك الوقـــت لتمثيـل الطبيعـة والأشخاص في أعمالهم يفكرون بأن الأمر يستحق رسم المناظر في الحياة اليوميـــة وأصبح التصوير الزيتي ديموقراطياً وأصبح الوقت ملائماً لفن آخر أن يدخـــل حـيز الوجود، فناً ديموقراطياً هو فن التصوير الضوئي.

ظهرت الفوتوغرافيا فاستطاعت نقل الطبيعة بأمانة فائقة فقيل أنها تحقق دقـة رياضية هائلة فتظهر ما خفى من الأشياء وبذلك ستعود بالنفع على العلم والفن علـــى السواء.

والمتحمسون للفوتوغرافيا كانوا من أنصار الواقعية في الفن وإن كـــانوا قـد أساءوا إلى هذا الفن عندما نسوا حرية الفنان في تشكيل مادته الفنية أو بناء عمله الفني على أساس رؤياه الفنية وغلب طابع العلم الكثير من الأحكام التي تحمست للفوتوغرافيا عندما ظهرت حتى أن العالم الشهير "**داروين**" قال (١٨٧٢): "أنه يفضل الفوتوغرافيـا عن اللوحات المرسومة لأنه يرى أن الحقيقة أجدر بالاحتفاء مـــن الجمـــال"[1] ،إلا أن آراء الواقعيين من فنانين قد قوبلت باعتراض شديد حتى عند الفوتوغرافييـن أنفســهم الذين اعتبروا أنفسهم قادرين على إعادة تشكيل الطبيعة والواقع وليـس مجـرد نقلــه بأمانة ومن ثم حاكوا التصوير الزيتي التقليدي ورأينا فوتوغرافـــي يدعـــى (Alfred Stiegliz) **الفرد استيجلز** يقدم أعمال تشبه لوحات الحركـــة التصويريـــة القصصيـــة (Pictorialists) مثل لوحة(The Terminal-محطة الإقلاع،١٨٩٢).

وبناء على طلب الجماهير بالغ المصورون الفوتوغرافيون في تقديـم صـــور فوتوغرافية رومانتيكيه تهز المشاعر في موضوعات ألوانـــها واســـتجاباتها للغرائـز البعيدة عن الفن ،وهكذا صححت الفوتوغرافيا آراء المفكرين فقالوا أنها مصدر روحي للفنانين المصورين فهي بمثابة "قاموس" للطبيعة يستطيع الفنانون أن يرجعا إليه لكـــي تعرفهم بما خفى عليهم من أسرار ومن ناحية أخرى قالوا إن الفوتوغرافيا تفيد الفنـــان مثل الأدب والتصوير إذا استطاع استغلال إمكاناتها في خدمة قريحته الفنية ويتحقـــق ذلك عن طريق صور عديدة التقطت في زوايا لا تخطر علـــى البـــال أو التصويـــر بكاميرا ذات سرعة عالية أو تكبير أو تصغير (لأبعاد حقيقية)[1].

---

[1] د.أحمد حمدى محمود، (ما وراء الفن) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،طبعة ١٩٩٣،ص١٢٦

[1] د.أحمد حمدى محمود ،المرجع السابق،ص١٢٦

وبما أن سمة مدارس الفن التشكيلى الحديث تقوم على أساس بصرى واحد وهو عدم نقل المرئيات كيفما هى ولكن نقلها من خلال فكرة معينة فالتأثيرية تسجل التأثير اللحظى للضوء مما أدى إلى تغير فى الملامس والأشكال البصرية المرئية وكذلك التكعيبية التى حطمت الشكل البصرى ثم أعادت بناءه وتركيبه وفقاً لإحساس الفنان المبدع وهكذا كانت السريالية التى رأت أولوية الحلم بالتسجيل عن الواقع فنحت بالأشكال البصرية منحاً ميتافيزيقياً ثم جاءت التجريدية التى نفت الشكل البصرى المألوف وتعاملت مع الخطوط والألوان بشكلها المجرد.

هذه هى سمة الفن التشكيلى الحديث، فماذا عن الفوتوغرافيا التى هى إعادة تسجيل للواقع ويمكنها التحكم فى الرؤية البصرية للأشكال؟؟..

هل يمكن الاعتراف بها كفن ،نعم بل إنها يمكن أن تقوم بالتأثير عليه، فنرى منذ بداية القرن أنها ألهمت الفنانين أنصار الفن التجريدي وأطلعتهم على خصائص الموضوعات بعيده عن المرئيات الظاهرية، ومن الأسماء الرائدة فى هذا المجال ماهولى ناجى (Moholy Nagy) الذى رأى أن الفوتوغرافيا أداة مثالية للتعبير عن الرؤى واستعمل المواد الفوتوغرافية بحيث يبرز توزيع الإضاءة على النحو الفني باستعمال اللونين الأبيض والأسود وبذلك استطاع الحصول على صورة مجردة بدلاً من الصور التسجيلية التى رآها غير جديرة بالانتساب للفن ، وهنا نرى أن الفنان إذا حاول تصوير موضوع ما فإنه قادر على التعبير بالصورة الفوتوغرافية بالمعانى التى تجول بخاطره، فهو يلتقط الصورة فى اللحظات التى يراها معبرة اعظم تعبير عن خصائص الموضوع المصور ويختار زوايا التصوير لا من وجهة نظر جمالية فحسب ولكن من ناحية قدرتها على التعبير عن خصائص الشخصية وملامحها المميزة.

وهكذا يمكن القول أن هؤلاء الرواد العظام اثبتوا أن استعمال أداة آلية مثل الفوتوغرافيا لا تحول دون إنتاج فن حقيقي والعبرة تكمن فى أسلوب استعمال هذه الآلة وتوجيهها الوجهة الصحيحة.

الدراسات السابقة:

أن الدراسات التى وقفت عليها لدراسة الفوتوغرافيا الفنية دراسات محدودة وهى:-

-رسالة للحصول على درجة ماجستير للدارس (شاكر عبد الحميد سليمان) تحت عنوان "العملية الإبداعية فى فن التصوير" مقدمه لكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ،جامعه حلوان، ١٩٧٧ .

وقد استخلص من بحثه أن عملية الإبداع فى فن التصوير عملية ذات بعدين الأول ذاتى خاص بالفنان والثانى خاص بالمجتمع كما أن عملية الإبداع فى جوهرها هي عملية تنظيمية أساسا تهدف إلي تقديم نسق جديد من الفهم التشكيلي لمحتوي

معطي من المعومات.،كما أن دراسته لم تذكر بأى شكل من الأشكال التصوير الفوتوغرافى.

-رسالة للحصول على درجه الماجستير للدارس /عاطف محمد نجيب المطيعى المعيد بقسم التصوير الفوتوغرافى و السينما و التلفزيون تحت عنوان "أساليب استخدام المؤثرات الخاصة للمعمل الفوتوغرافى لإنتاج صوره فوتوغرافية :"، ١٩٨٥.

ولم تشمل هذه الدراسة على أساليب التصوير والمرشحات الضوئية والتعريضات المتعددة بل كانت قاصرة على المعمل الفوتوغرافى وأساليبه التقليدية.

-سمير سعد الدين على: رسالة دكتوراه غير منشورة بعنوان "الاتجاهات الفنية فى التصوير الضوئى وتأثرها بمذهب الفن التشكيلى" ، أكاديمية الفنون المعهد العالى للسينما قسم التصوير لعام ١٩٨٥.

وكانت أهم نتائج هذا البحث هو تعريف التصوير الضوئى على أنه فن يحتاج إلى تحقيق و توصيف وهو يتجه إلى مذاهب فنية خاصة به قد تتفق أو تختلف مع مذاهب التصوير الزيتى وقام بتقسيم التصوير الضوئى كالفنون التشكيلية الأخرى فتنقسم إلى ثلاث اتجاهات رئيسية وربطها بالطبيعة:

-اتجاه تبدو فيه الطبيعة بعناصرها دون تحريف.

-اتجاه تتمثل فيه الطبيعة دون محاكاة.

-اتجاه يقوم على التشكيل و البحث بعيدا عن المحاكاة.

وفى هذه الدراسة استعرض د.سمير سعد الدين إمكانيات الصورة الضوئية لتلبية الاتجاهات الفنية التى تغطى كافة مذاهب الفن من التصوير الواقعى والتصوير الواقعى المحور والتصوير غير الواقعى وهو تقسيما خاصا بالفنون البصرية قائما على الشكل و محاكاة الطبيعة عموما و لم ينظر البحث لمدارس فوتوغرافية سواء خاصة بالتصوير الضوئى أو مدرسة عامة فى الفن كالتأثيرية وغيرها .

ومن هذه الدراسات نري أن إحداها تتعلق بالإبداع فى التصوير الزيتى والأخرى بالصورة الفوتوغرافية الفنية عن طريق استخدام المعمل الفوتوغرافى لإنتاج الصورة فقط والثالثة نظرت لثلاث مدارس يشتمل عليهم الفن البصرى عموما وبذلك لم يتطرق أى منهم لمدارس الفوتوغرافيا الفنية ورواد وتابعى تلك المدارس.

ويتضح لنا كذلك ندرة البحوث العلمية العربية التى تناولت علاقة التصوير الفوتوغرافى بالفن التشكيلى أو صنفت ووثقت لمدارس الفوتوغرافية التشكيلية.

مشكلة البحث:

إن مشاهدة الصور الضوئية اليوم أصبح جزءاً أساسياً من أعمالنا اليومية وشملت الصور جميع مجالات حياتنا وممارستنا الإعلامية والإعلانية والتعليمية والتثقيفية، وأصبح الاهتمام بالصورة وعلومها شغلاً شاغلاً للعالم أجمع .
وصار لزاما علينا دارسى الفنون التطبيقية بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون أن نوجه أنفسنا لحل المشكلات التى تواجه الصورة الفوتوغرافية ومفاهيمها فى مجتمعنا.. ولا ننسى من خلال دراسة الاستخدامات المختلفة للصورة فى مجالات العلوم والطب والصحافة أن الصورة أداة الاتصال البصرى الأولى وهى مسئولة عن تحقيق الارتقاء والارتفاع بمستوى التذوق البصرى العام لدى المجتمع كإحدى صنوف الفن التشكيلى المعاصر.. وعلى ذلك يمكننا حصر مشكلات البحث فى النقاط الآتية:

-تحديد العلاقة بين كل من المدارس الفنية الفوتوغرافية ومدارس الفن التشكيلى المختلفة أى تحديد العلاقة بين السمات التشكيلية الفوتوغرافية وانتماءاتها للمدارس التشكيلية المتعددة.

-الوقوف على أساليب استخدام آليات التصوير الفوتوغرافى وأساليبه فى إجراء المؤثرات البصرية للأشكال والموضوعات المصورة بما يوافق المتطلبات التشكيلية للفنان الفوتوغرافى فى إخراج أعماله الفنية.

-ندرة الدراسات والبحوث فى جمهورية مصر العربية التى تربط بين الفوتوغرافيا الفنية والمدارس المختلفة للفنون التشكيلية الأخرى ، رغم أهميتها .

هدف البحث:

تهدف الدراسة إلى وضع توصيف للمدارس الفنية الفوتوغرافية الموجودة بالعالم ،كما يهدف البحث إلى إثبات أن الصور الفوتوغرافية تتمتع بخصائص العمل الفنى من وجهة النظر والابتكار والتجربة الشعورية بالاضافه لإنتاج لوحات يمكن تحديد انتماءاتها للمدارس الفنية التشكيلية المتعددة.

وذلك من خلال دراسة تقنيات التصوير الفوتوغرافى ومعالجاته التقليدية.

حدود البحث:

انحصرت حدود البحث فى دراسة تقنيات التصوير الفوتوغرافى ومعالجاته التقليدية كم صنفت مدارس الفوتوغرافيا الفنية منذ بداية ظهور الفوتوغرافيا حتى سبعينات القرن العشرين ولم تتطرق للمعالجات بالحاسب الآلى أو التقنيات التى تستخدم التصوير الرقمى.

منهج البحث:

سوف يسلك الباحث المنهج التاريخي فيتطرق إلى دراسة الفن ومعناه وتصنيفاته المتنوعة عبر العصور القديمة والمتوسطة والحديثة ثم يتناول مدارس الفن

الحديث واهم سمات هذه المدارس كما يتناول تاريخ الفوتوغرافيا بدءا من ظهورها حتى انتشار التصوير الملون.

ومن خلال المنهج الوصفي يقوم الدارس بوصف الممارسات القائمة لأسس التصميم للصورة الفوتوغرافية التشكيلية وتقنيات إنتاجها المتعددة.

هذا بالإضافة إلى إبراز العلاقة بين مدارس الفوتوغرافيا الفنية ومدارس الفن الحديث .

ثم يقوم بعمل النماذج التطبيقية التي تؤكد على أن الفوتوغرافيا فن تشكيلي قائم بذاته له سماته الخاصة التي تتيح للفنان إمكانية الإبداع والابتكار .

فروض البحث:

صيغت فروض البحث على شكل التساؤلات الاتية:

-ما هو معنى الفن ومفهومه فى العصر الحديث؟

-ما هو موقع التصوير الفوتوغرافى من تصنيف الفنون عند فلاسفة علم الجمال؟

-ما هى ملامح التشكيل البصرى فى مدارس الفن الحديث و مذاهبه؟

-ما هى السمات والخصائص المميزة للفوتوغرافيا الفنية؟

-كيف يمكن للفنان الفوتوغرافى استخدام تقنيات الفوتوغرافيا واليات إنتاجها لعمل لوحات فوتوغرافية تشكيلية؟

-كيف أثر ظهور الفوتوغرافيا فى الفن التشكيلي الحديث ،وكيف تفاعلا معا فى القرن التاسع عشر والقرن العشرون؟

ومن خلال ممارسه هذه الفروض سوف يصل الباحث إلى تحديد ما هو إيجابي و سلبى على العمل الفوتوغرافى التشكيلى.

-ولحل مشكلة البحث وتحقيق أهدافه فقد قسمت الرسالة إلي ثلاث محاور خلال عشر فصول:

المحور الأول يقوم بدراسة الفن تحت عنوان "**الفن ونظرياته ومدارسه**" ذلك من خلال فصلان:

الفصل الأول وعنوانه "**الفن وفلسفه علم الجمال**" وتناول هذا الفصل دراسة تطور مفهوم الفن من الصنعة إلي الفن للفن ومن الطبيعي إلي التجريبي عبر السنوات، وقد عرف ماهية الفن والأراء المختلفة حول معني الفن منذ العصور القديمة والمتوسطة إلي العصر الحديث.،ثم نعرض التطور التاريخي لفكرة الجمال إلي أن أصبح علما علي يد الفيلسوف بومارتن وأصبح له قواعده وأسسه التي قد يتفق عليها الفلاسفة أو يختلفون فيها، وذلك منذ أن كتب كلا من أفلاطون وأرسطو عن الجمال والحق والخير وتطور فكرة الجمال في العصور الوسطي وازدهار المجتمع الأوروبي

ثم اضمحلاله وأثر ذلك علي كل من الفن وفكرة الجمال حتى يصل إلي العصور الحديثة، وبدأ تكون وترسيخ الأفكار عن علم جديد هو علم الجمال.

ثم انتقل إلي الفصل الثاني والذي عنوانه:"**مدارس الفن الحديث**" منذ نشأته الأولى في القرن الثامن عشر بالتحديد في نهايته وبداية القرن التاسع عشر وهي الفترة التي ظهرت وتبلورت فيه الفوتوغرافيا وآثرت وتأثرت بالفن، كما تناول الفصل لمفهوم الجديد للفن في العصر الحديث وذلك من خلال استعراض مدارس الفن في نهاية القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر من الرمانتيكية والتأثيرية ،ثم ننتقل إلي القرن العشرين من حركات وحشية وتكعيبية ومستقبلية ونهاية السريالية.

وفي المحور الثاني انطلق بالبحث إلي محور جديد من محاور الدراسة والذي عنوانه:"**الفوتوغرافيا تاريخ وتصميم وتكنولوجيا**" وفيه أقوم بدراسة ماهية الفوتوغرافيا كوسيط يجب أن يملك فيها الفوتوغرافي أدواته وقد رأي الدارس أنه من الأهمية أن يتم سرد جزء بسيط عن تاريخ الفوتوغرافيا لما لها من أهمية في تغيير الأدوات والأفكار وبالتالي الموضوعات المصورة في الفوتوغرافيا والتي كان لها جل الأثر علي الفن بشكل عام وعلي فن الرسم الزيتي بشكل أكبر بل علي فن الصورة الفوتوغرافية بشكل خاص.

وبدأ الفصل الثالث الذي عنوانه:"**تاريخ الفوتوغرافيا**"، وهو دراسة تاريخية منذ نشأت فكرة حجرة الكاميرا المظلمة وحتى إنتاج الصورة الفوتوغرافية الملونة

ثم ننتقل في الفصل الرابع الذي عنوانه:"**أساسيات تصميم الصورة الفوتوغرافية التشكيلية**" فتناول عناصر التصميم والتي هي معبرة عن روح الوسيط الفوتوغرافى المستخدم فيتكون لدي الفوتوغرافي من الأفكار والموضوعات التى تناولها فى تصميمه فرصدها وصاغها في شكلها الفوتوغرافي ،وبدأت عناصر التصميم من خط وشكل وكتلة وفراغ وضوء وظل ولون وملمس ثم انتقل إلي لغة التصميم التي تتكامل فيها عناصر التصميم، فكان البحث عن الإيقاع والاتزان والوحدة والتناسب والسيادة والفكرة والحركة كفن بشكل عام وكصورة فوتوغرافية بشكل خاص.

وبعدها انتقل للفصل الخامس الذي عنوانه:"**تقنيات إنتاج الصورة الفوتوغرافية التشكيلية**" الذي أتناول فيه تكنولوجيا الوسيط الفوتوغرافي ودورها في التحكم في الصورة الفوتوغرافية وتحقيق الاتزان في الشكل والتحكم في ملامس الموضوعات المصورة واستخدام الخامات الفوتوغرافية لإنتاج صور الفوتوجرام داخل المعمل الفوتوغرافي وكذلك استخدام الأقنعة الحاجبة علي الورق الحساس أثناء تعريضه لإضاءة العديد من الملامس علي الموضوعات المصورة، كما تناول الفصل دراسة المنظور كقيمة تشكيلية في اللوحة الفوتوغرافية، وإمكانية التحكم فيه من خلال الأبعاد

البؤرية للعدسات ودراسة أثر المسافة بين العدسة الموضوع المصور ودراسة الحجم النسبي للموضوعات المصورة وكذلك دراسة تقنيات تصوير الأجسام الصغيرة والمتناهية في الدقة في عمل الفوتوغرافيا التشكيلية باستخدام تقنيات التصوير المجهري ثم أساليب التحكم في تباين الدرجات اللونية، ثم يتناول الفصل أيضا دراسة الإضاءة لتحقيق الأغراض الدرامية بالصورة الفوتوغرافية عن طريق توزيع الإضاءة الصناعية داخل الأستوديو.

ثم انتقل إلي المحور الثالث للدراسة بعنوان:"**بين الفوتوغرافيا الفنية ومدراس الفن التشكيلي الحديث**" ويعرض المدارس الفوتوغرافيا الفنية تأثيرها وتأثرها علي تطور الفن،

فكان الفصل السادس الذي عنوانه "**تأثير الفوتوغرافيا علي تطور الفن**" ويتناول تأثير الفوتوغرافيا منذ ظهورها في تاريخ الفن وتأثير هذه التكنولوجيا علي مسار الفن ومفهومه ثم ظهور الجمعية الملكية الفوتوغرافية والتي انبعثت من خلال الأكاديمية الفنية للرسم الزيتي وتطور العلاقة فيما بين الفوتوغرافيا وأكاديمية التصوير الزيتي بفرنسا إلي أن أصبحت الفوتوغرافيا أحد الرموز التي تحدث الأكاديمية الفنية إلي أن رأت الأكاديمية الإمكانيات الفنية للفوتوغرافيا فخطت خطوة تجاهها، ومع بداية عصر الآلة والذي ظهر معه وتطور الاعتراض علي آلية الفوتوغرافيا ومدي علاقة الفوتوغرافيا بالفن التقليدي وننتقل منه إلي التطورات الفوتوغرافية التي ساعدت علي تغير شكل الفن عموما وشكل الفن الفوتوغرافي خاصة وننتهي إلي عرض المعني العام للأساليب الفوتوغرافية وتطورها مع فكر وتجارب المجموعات أو الأفراد منفصلين مع عرض لكيفية دراسة الصورة الفوتوغرافية.

ثم انتقل بعد ذلك إلي الفصل السابع الذي عنوانه:"**الفوتوغرافيا التشكيلية في القرن التاسع عشر**" ويتناول هذا الفصل دراسة الفنية التي ظهرت في القرن التاسع عشر منذ ظهور الفوتوغرافيا في ظل شكل فن القرن التاسع عشر والنزعات الفوتوغرافية في القرن التاسع عشر وعرض موجز عن الفنانين الفوتوغرافيين في بداية الفوتوغرافيا أمثال دافيد هيل، أوكتافيوس ، وجوليا مارجريت كامرون ، ووليام ليك ريس وغيرهم

،ثم نبدأ في أوائل المدارس الفوتوغرافية الفنية وهي فوتوغرافيا الفن الرفيع والذي نبع من فكرة مدي فنية الصورة الفوتوغرافيا فكانت أكثر المدارس المقلدة للفن التشكيلي للرسم الزيتي فنعرض خلاله لاستخدام التفاصيل والمجاز في هذا الفن وموضوعاته وتأثير فكر حركة ما قبل رافائيل علي الفن الفوتوغرافي وتقنيات الفوتوغرافيا الفنية في هذه المدرسة ثم عرض لرواد الفوتوغرافيا الفن الرفيع من وليام

ليك برايس، وأسكار ريجلاندر، وهنري بيتش روبنسون، وجوليا مارجريت كاميرون، وفريد هولاند داي مع عرض لبعض أعمالهم،

ثم أنتقل لمرحلة أخري وهي مدرسة التصوير البيكتوريالي القصصي والعوامل المؤثرة في هذا المذهب ثم التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة من ورق البلاتينيوم والطباعة الكربونية والصباغات الزيتية والبروموويل والتي ساعدت في تغيير شكل الأعمال الفنية الفوتوغرافية عموما وشكل الفن البكتوريالي الفوتوغرافي خصوصا ،

ثم عرض للحركات الانفصالية التي ثارت علي شكل الفن الفوتوغرافي والتي كانت أحد أشكال الحركات الانفصالية الفنية العالمية في شكل رابطة الحلقة المتصلة ثم الطريق إلي الانطباعية الفوتوغرافية (التأثيرية) والتي تقلد الفن التأثيري الزيتي ثم عرض للانطباعيين في رابطة الحلقة المتصلة من جورج دافيسون، والكسندر كايلي وروبرت ديماشي وطريقهم إلي الانطباعية ثم عرض لأهم الانطباعيين وهو هنري بيتش أمرسون وهو ابن الفنان هنري بيتش روبنسون.

ثم انتقل إلي الفصل الثامن وعنوانه:"**الفوتوغرافية التشكيلية في القرن العشرين**" ويعرض الفن الفوتوغرافي بداية من الحركة الانفصالية والتي كانت قد بدأت في الظهور منذ تسعينات القرن التاسع عشر إلي أنها قد تأسست رسميا عام ١٩٠٢تحت أهداف وشكل عام للحركة عرض لأعضاء مجلس هذه الحركة والفريد شتيجليتز وتأثيره وريادته للحركة، وعرض لمدي تأثير فناني الحركة الانطباعية بالحركة الانفصالية الفوتوغرافية ونهاية لحركة الانفصاليين وبداية الفوتوغرافيا الصريحة التي آمنت بمدي الشكل الفني الذي تعرضه الفوتوغرافيا من خلال الأدوات الفوتوغرافية والدقة والصورة الحادة لها وردود أفعال هذا الشكل من الفن وتأثير الفن عليه ثم التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة لعمل صور هذا المذهب وأهم هذه التقنيات وهي نظام المنطقة الذي أبدعه انسل آدم ثم عرض لأحد رواد الحركة وهو باول ستراند ،

ثم عرض لمدرسة الموضوعية الجديدة في الفوتوغرافيا ومدرسة الفتحة ٦٤وتأثير الفوتوغرافيا الصريحة علي شكل الفوتوغرافيا الفنية في شكل أعمال رالف جيبسون، وإدوارد ويستون، إموجين كينيجهام، إنسل آدم ،

ثم انتقل إلي الفوتوغرافيا الملونة والتي كانت قد رسخت دعائمها في القرن العشرين وطريقة الاوتوكروم كتقنية مساعدة لعمل صورة فوتوغرافية فنية وظهور الحركة الديناميكية في الفوتوغرافيا والتي تأثرت بالفن الحديث في ذلك الوقت ثم عرض للحركة المستقبلية والدوامية أو الدائرية في الفوتوغرافيا كمذهب للحركة الديناميكية ثم عرض لأفكار فرانسيس بيكون الدوامية ورواد هذه الحركة من أندي ايرل وايرك ستالر وارنست هاس وجون ستار وفرانسيسكو هيدالجو وغيرهم

ثم انتقل للحركة الإنشائية والتجريد في الفوتوغرافيا ثم عملية مزج الوسائط من فوتوغرافية ورسم زيتي وغيرها فى أعمال ماري مار ثم تأثير الفن علـــي الحركــة الإنشائية والتجريدية الفوتوغرافية في أعمال كريستيان شاد ومان راي ،

ثم مدرسة الباوهاوس الفنية وتأثيرها علي الفوتوغرافيا في أعمال لازلو ماهولي ناجي،

ثم عرض لرواد الحركة الإنشائية والتجريدية في الفوتوغرافيا في أعمال رالـف جيبسون ورينيه يوريه وفرنسوا فونتانا وكريستيان فوجت وأرون سيسكند أندريه كرتز وغيرهم ،

ثم انتقل إلي الحركة المجازية والرمزية في الفوتوغرافيـــا وكيفيــة اســتخدام الرموز في الصورة الفوتوغرافية المجازية وعرض فكرة التكافؤ كأحد أشكال الرمزية الفوتوغرافية في أعمال مينور وايت وبعض الرواد أمثال وين ميتشل ،

ثم انتهي بالحركة السريالية في الفوتوغرافيا والتقنيات المستخدمة لإنتاج صورة فوتوغرافية سريالية ورواد هذه الحركة من جري اليسمان، وبول دي نويجر، وســـام هاسكنس، وبوب كارلوس كلارك.

وبذلك نجد أن الفوتوغرافيا كفن قد أثرت وتأثرت بالفن التشكيلي خاصــــة فــن الرسم الزيتي منذ بداية ظهور الفوتوغرافيا والاعتراف بها تشكل فني فكانت كأشــكال الفن التشكيلي المرئي الأخرى متأثرة بالتطورات الاجتماعية والفلسفية فـــي المجتمــع المحلي والدولي فأضحت أحد بل من أهم الوسائط التي نقلت هذا الشكل من التطـورات في الأفكار.

والله ولى التوفيق.

الفصل الأول

"الفن وفلسفة علم الجمال"

١-الفن وفلسفة علم الجمال:

الفن خيال صرف والفنان غير مطالب بوضع أو إصدار أحكـــام منطقيـــة أو حتى نقل الواقع كما هو ،فالفن يعيد تشكيل الأشياء ويبدع ما هو جديد وهذه هى غايتـه الأساسية ،فأهم جانب من جوانب التجربة الفنية هو التلقائية المنبعثة من انفعال صـادق والتعبير عما فى وجدان وأعماق وانفعالات الفنان.

لا يكرر الفنان أى انفعال فنى مرتين ولا يرجع هذا إلـــى اختـــلاف الحالـــة النفسية فقط بل يرجع إلى اختلاف الحيوية والمنظور والمشاعر الساكنة فـــى وجـدان الفنان والتى لا تعرف الاستقرار فهى مشاعر إستاطيقية تحرك يده فى كل مرة تحـرك مختلف ،وبذلك يتشكل العمل الفنى فى تشكلات متنوعة مقدماً عالمًا جديدًا لم يره أحـد من قبل ويصح أن يقال أنه تفسير جديد للواقع[١].

١-١-الفن:

عندما نتحدث عن **الفنون** فإننا عادة ما نعنى بها مجموع المهارات البشـــرية على اختلاف ألوانها فهناك فنون نافعة وتطبيقية وجميلة و رمزية....الخ،إلا أننا دائمًـا ما نجد أنفسنا عاجزين عن التمييز بين كل هذه الفنون والتفرقة فيما بينها ، فقد تدخـل الموسيقى والأدب ضمن الفنون الجميلة بينما يقصرها البعض الآخـــر علـــى الفنـــون المرئية كالتصوير الزيتي والنحت ،بل لقد اتسعت دائرة الفن في القرن العشرين حتـــى شملت مهارات بشرية متباينة كالألعاب الرياضية وصناعة الخزف وتصفيف الشـــعر وإقامة المعارض وإعدادها وغيرها[٢] ،ويلاحظ أن الفن كان من أوائل التصنيفات التي عرفها الإنسان فلقد رسم قبل أن يكتب ومارس الفن قبل أن يعـــرف العلـــم والفلســـفة والدين بالمعنى الواعي[٣].

ويمكن بدايةً تعريف الفن بشكل مبسط على أنه ما يجلب المتعـــة وهـــذا يدفعنا إلى الاعتراف بأن الأكل واستنشاق الروائح الذكية ومختلـــف الأحاســـيس الأخرى تعتبر فنا،ولإزالة الغموض الذي يحيط بكلمة فن ينبغي بحث تاريخـــــها ومعناها الإستاطيقى[٤] ،فالفن خيال صرف والفنان غـــير مطـــالب بوضـــع أو إصدار أحكام منطقية أو حتى نقل الواقع كما هو ،فالفن يعيد تشـــكيل الأشـــياء ويخلق ما هو جديد وهذه هي غايته الأساسية فأهم جانب في التجربة الفنية هـــو

---

(١) د.أحمد حمدي محمود ،ما وراء الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٣.

(٢) د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، بدون تاريخ، ص ٧-٨.

(٣) د.أحمد حمدي محمود ،مرجع سابق، ص ٤.

(٤)هربرت ريد ،(معنى الفن) ، ترجمة:سامى خشبه،مراجعة:مصطفى حبيب،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مهرجان القراءة للجميع ،١٩٩٨،ص ١١.

التلقائية المنبعثة من انفعال صادق والتعبير عما في وجدان وأعماق وانفعالات الفنان ،بل والبعض يغالي في تقديره لدور التعبير ويقول أن التجربة الفنية (تعبير) ،إلا أننا لا يمكن أن نقف عند هذا المفهوم ،فلاكتمال هذا الرأي يجب ألا نغفل معه عنصر التجربة الفنية بمعنى تجسيم المشاعر والانفعالات في صورة مرئية أو مسموعة حتى يتسنى للمشاهدين رؤيتها وتذوقها ،ولعل من يعتبرون الفن تعبيرا خالصا يخشون عليه من انتزاع الكثير من ملامحه النقية الصادقة عن طريق معاني العلم المجردة ،فالعلم وهو من المقومات الهامة في عملية التجسيم للفن قد اتسم بحرصه على تحويل الواقع الفني إلى صيغ متكررة تناسب أدواته التكنولوجية التي لا تعترف بالفروق بين انفعال فني وآخر،بينما الفنان الحق لا يكرر أي انفعال فني مرتين وذلك يرجع إلى اختلاف الحيوية والمنظور والمشاعر الساكنة في وجدان الفنان والتي لا تعرف الاستقرار فهي مشاعر إستاطيقية تحرك يده في كل مرة تحرك مختلف ،وبذلك يتم تشكيل العمل الفني على أنحاء متنوعة ومتغايرة بحيث يتم تقديم عالمًا جديدًا لم يره أحد من قبل ويصح أن يقال أنه تفسير جديد للواقع[١].

١-١-١-مفهوم الفن في العصور القديمة:

إذا رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة فن فهي (Techné) باليونانية و(Ars) باللاتينية بمعنى أن هذه الكلمة تعنى شيئًا مختلفًا على ما نألفه الآن، فكانت تعنى النشاط الصناعى النافع بصفة عامة[٢]، بل ولم يكن لفظ فنون عند اليونانيين قاصرًا على الشعر والنحت والموسيقى وغيرها من الفنون الجميلة بل كان يشمل أيضًا الكثير من الصناعات المهنية كالنجارة والحدادة والبناء وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعى، فقد قسم أرسطو المعارف البشرية إلى معارف نظرية ومعارف عملية وأخرى فنية فلا خلط لديه بين المعرفة والفن ولقد فهم العرب الفن أيضًا بهذه الطريقة فلقد فرقوا بين الطبيعة والصناعة[٣].

وبالعودة إلى العصر اليوناني نجد في البداية أن الفلاسفة اليونانيون هم أصحاب فكرة الصنعة (الفن هو النشاط الصناعي النافع) وهى مدرسة بدأت بسقراط وانتهت بأرسطو ، وبمجرد أن وضعت المدرسة السقراطية الخطوط الأساسية لنظرية الصنعة انساقت إلى البحث عن أمثلة للصنعة في كل المواضع المناسبة وغير

---

(١) د.أحمد حمدي محمود ،مرجع سابق.

(٢) د. أميرة حلمى مطر، فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،الطبعة الثانية ،١٩٨٣.

(٣)د. زكريا إبراهيم ،مشكلات فلسفية (٣) (مشكلة الفن)، مكتبة مصر،القاهرة، بدون تاريخ.

المناسبة، ويؤكد روبين كولنجوود على أن هذه النظرية التقنية في الفن ليست مقصورة على القدامى ،فهي تمثل الطريقة التي يتبعها أغلب البشر عند تفكيرهم في الفن وعلى الأخص الاقتصاديون والنفسانيون ولكن هذه النظرية ما هي إلا نظرية خاطئة للفن فلا يجب أن يكون للصنعة أن تتوقف مع الفن ولا يهم في الفن أوجه النفع التي يتوقع أن يمنحها الفنان لجمهوره المتذوقين ولا ردود الأفعال تجاه الفن الذي يعرضه(١).

١-١-٢-مفهوم الفن في العصور الوسطى من ٣٩٥ م:

اصطلح على أن تكون العصور الوسطى هى تلك الحقبة الممتدة بين العصور القديمة والتى يرى المؤرخون أن معظم معالمها انتهت تقريبًا فى نهاية القرن الرابع الميلادى حيث برزت ظواهر أخرى واشتدت وغلبت على الناس والزمان حتى أصبحت طابعًا واضحًا لها ،بل لقد ظلت تلك الظواهر والمميزات حية قوية ما لا يقل عن عشرة قرون إلى أن انبعثت أحوال أخرى فى فكر الإنسانية وطريقة معيشتهم و أسلوب تصرفاتهم فى معالجتهم لشئون الفنون والأدب والتجارة والاجتماع حتى أصبح واضحًا ظهور عصر جديد فى تاريخ الإنسانية عصر ثقافة وحضارة من نوع جديد اصطلح على تسميته بعصر النهضة(٢).

وإذا نظرنا إلى الصين فنجد أن الفترة من القرن الثالث إلى بداية الخامس قد شهدت تطوراً حضاريًا انعكس على تقدم الفلسفة والرسم والأشعار ومختلف أنواع الفنون.

ويرى الفيلسوف فيرى كونفوشيوس أن الفن يقدم للإنسان الفرح والمتعة بالإضافة إلى أهميته في مجال تربية الأخلاق، كما أن له دور في المعرفة فهو يوسع إدراك الإنسان للحياة ،فالشعر والغناء يلهمان الإنسان ويحميانه من تكرار أخطاء الغير ويعلمانه كيف يقاوم السياسة الخاطئة ويستنير بهما في سلوكه(٣).

كما وضع الفيلسوف سى- في بعض المبادئ التي قامت عليها نظرية الرسم الصيني في العصور الوسطى والمتمثلة فيما يلي:

-تعبير المحتوى عن ظواهر الحياة.

-الرسم هو رسالة الفرشاة.

---

(١)روبين كولنجوود، مبادئ الفن، ترجمة د. أحمد حمدى محمود، مراجعة على أدهم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

(٢)ه. سانت موس ،(ميلاد العصور الوسطى) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،بدون تاريخ،ص٦،٧.

(٣)د.أنصاف الربضى ، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع ، دار الفكر ، عمان – الأردن ، طبعة ١٩٩٥.

-تطابق الصورة والأصل المادي.
-استعمال الألوان بحيث تعبر عن صفات الأشياء.
-تطابق ترتيب الأشياء (التكوين).
-التعبير عن أفضل الأشياء في الماضي.

وفى هذه المبادئ الست يعبر الفيلسوف سى-في عن علاقة الفن بالواقع فالفن يعبر عن ظواهر الحياة ويستمد موضوعه من الواقع.

وفى الفلسفة الهندية كثرت الاتجاهات الفنية ومنها المثالية المتأثرة بالفلسفة الدينية والروحية، ومنها البراهماتية والهندوسية - وهى تختلف عن الفلسفة الواقعية الصينية- فاستطاع الفنانون أن يدخلوا إلى أعماق الإنسان البسيط من أبناء الشعب ليعبروا عن المشاعر الإنسانية وصور الحياة اليومية وعلى هذا ظل الطابع متميزًا بالتحوير الجزئي لأشكال الأشياء.

وفى أوروبا وبعد انهيار الحضارة الرومانية لعبت الروحانية دوراً كبيرًا فكانت الكنيسة تمثل إحدى هذه الإقطاعيات والتي تشكل الدور الاقتصادي والسياسي والفكري، ومع تطور العصور الوسطى انتهت من على وجه الأرض الحضارة القديمة لكي يبدأ كل شيء من جديد والشيء الوحيد الذي استعير من العالم القديم هي المسيحية، فكانت الثقافة احتكاراً لرجال الكهنوت فاقتصرت على كل ما يتصل بالديانة واصطبغت بالصبغة الدينية، فبات الفن تحت تأثير ديكتاتورية التنسك والخضوع للسلطة على أمل المكافأة في العالم الآخر ،وقد أدى تسلط الأفكار الرهبانية المسيحية من خلال أساقفة الكنيسة إلى التناقض في الآراء الفلسفية.

أما في الحضارة العربية ومع توفر المناخ الجيد والاتصال الدائم بالحضارة السابقة والمتزامنة معهم عن طريق وسائل النقل والاتصال والتي كانت ميسرة لهم عبر المحيط الهندي إلى الهند والشرق الأقصى وشمالاً نحو حضارات فارس وبلاد الرافدين ووادي النيل وبلاد الشام بل ومع ظهور الإسلام وانتشار الدعوة الإسلامية، وحدت الأمة العربية شبة الجزيرة العربية وقضت على بلاد الفرس وكذلك السلطة البيزنطية في بلاد الشام ومصر وشمال أفريقيا ،بل وتقدمت نحو الشرق فوصلت لحدود الصين وفى الغرب إلى أسبانيا وجنوب فرنسا.

ومع نهلها من الحضارات السابقة في البلاد المفتوحة أفرزت الحضارة العربية الإسلامية، وأخذ العرب ما يتلاءم وعقيدتهم ونبذوا كل ما يخالف تعاليم دينهم

فأبدعوا فنًا عربيًا إسلاميًا راقيًا، وأصبح الفن الإسلامي فنًا مجردًا بعيدًا عن الصورة التي كرهها العرب خشية مضاهاة الله عز وجل في مقدرته على الخلق، فقد اتجه الفنان المسلم في إسلوبه نحو التحوير والتجريد فجرد أشكاله من معاني الحياة، فقام الفن العربي على فكرة فلسفية عقائدية وهى فكرة سرمدية الله عز وجل وفناء الكائنات.

في النهاية نرى أن الدين قد أثر تأثيرًا كبيرًا على الفن بمعتقداته المختلفة على وجه الأرض ،وأن هذه الظاهرة لم تكن في بلاد أوروبا وحدها بل ظللت الأرض كلها من مشرقها إلى مغربها وذلك بداية من ظهور المسيح وحتى بعثة سيدنا محمد **صلى الله عليه وسلم** وظهور الدين الإسلامي[1].

١-١-٣-مفهوم الفن في العصور الحديثة:

تبدأ هذه الفترة منذ القرن السادس عشر الميلادي وهى بداية التحولات في القارة الأوربية في كافة المجالات ،وتمثل هذه الفترة بداية عصر النهضة في أوربا حيث بدأ نفوذ الكنيسة في التضاؤل نتيجة الصراعات الدينية التي ظهرت وانقسام الكنيسة على نفسها وبداية ظهور القوميات والحركات التحررية في أوروبا والتي مهدت الطريق لمعظم المذاهب الفلسفية الحديثة.

وقد استخدم اصطلاح النهضة في بعض المؤلفات ليعبر عن الفنون الجميلة وتطورها في ذلك العصر ثم وضعها في مقابل فنون العصور الوسطى، فانقسم هذا العصر إلى عصر نهضة أول وثاني وبينهما ما يسمى بعصر النهضة العظيمة وهو زمن دافنشي ورافائيل وغيرهم.

وقد كانت أوروبا وخاصة إيطاليا موطن ميلاد المبادئ الجمالية لعصور النهضة ولعبت فرنسا دوراً مماثلاً في القرن التاسع عشر ،وطالبت بحرية فكرية تتيح للإنسان تطوير مواهبه ،وفى العصور الحديثة نرى أن مفهوم الفن قد ارتقى وتم تحديده فبالبحث في المعاجم الإنجليزية نرى أن كلمة (فن) تعنى **"نشاط يهدف إلى غايات عقلية وثقافية"** ولهذا السبب مازالت كليات الآداب في الجامعات الإنجليزية تحمل اسم "كلية الفنون" (Faculty of Arts)، وفى معجم (لالاند) الفلسفي نسب إلى الفن معنيان أحدهما عام ويشير إلى " **العمليات التي تستخدمها للوصول إلى نتيجة معينة** " والآخر **إستاطيقى** ويرى أن الفن " **كل إنتاج للجمال يتحقق في أعمال يقوم بها الموجود الواعي**" ، وبالمعنى الأول نجد أن الفن من جهة في مقابل العلم بوصفه

---

[1] د.أنصاف الربطي ،مرجع سابق.

معرفة خالصة مستقلة عن سائر التطبيقات ،ومن جهة أخرى في مقابل الطبيعة بوصفها قدرة فاعلة تنتج بدون وعى أو تفكير، أما المعنى الثاني فهو عملية إبداعية تنحو نحو غايات إستاطيقية.

وقد أكد سنتانا والكثير من الكتاب الآخرين على ارتباط مفهوم الجمال بالفن في العصر الحديث فالفن لديهم هو القدرة على توليد الجمال أو المهارة في استحداث متعة جمالية وأن الفنان الحق هو من يكون لديه القدرة الإستاطيقية[١] ،كما أن الفن هو إحدى وسائل الاتصال بين الناس ،فكما أن الإنسان ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق الكلام فإنه ينقل إلى الآخرين عواطفه عن طريق "الفن" ،ومعنى هذا أن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد، يتحقق عن طريقها ضرب من الاتحاد العاطفي والتناغم الوجداني"[٢]

وبهذا أليس الفن هو القوى الروحية التي يملكها الإنسان، تلك القوى الخلاقة التي تستطيع أن تبنى عالمًا بأكمله...؟ أليس الفن هو ذلك الساحر العجيب الذي يوجه العدم إلى الوجود بابتكاراته اللامادية (كالسيمفونيات والملاحم الشعرية) وأخرى مرئية (كالكاتدرائيات والأهرامات والمسلات) وعلى هذا فالفن هو أسلوبنا البشرى في ابتكار عالم يكون غريبًا عن الواقع بما لا يكون مناظرًا له ولا يمكن أن نصفه بأنه مجرد تعبير عنه ،وهذه الابتكارات العجيبة التي يبتكرها الفنانون تجمع بينها كلمة **فن**، وكل ما يجمع هذه الأشكال المتباينة هو القدرة الإبداعية والتي بمقتضاها يقدم الفنان إلى عالم الوجود إبداعات جديدة لم تكن كائنة.

١-٢-فلسفة علم الجمال وتصنيفات الفنون:

طغى التفكير المادي في عصرنا الحاضر وأصبح للعلم بمفهومه الحديث منجزات ملموسة في مجال الحياة اليومية ونفوذ لا يدانيه نفوذ ،وفى الوقت نفسه خف وزن الحديث عن الروح وما تعنيه من تحليق في عوالم غير منظورة ،ولم تسلم الفلسفة من الهجوم عليها من جبهات عديدة من حيث أنها في النهاية نبرة الروح أو نبضة عقل يحاول التخفف من أثقال المادة أو النظر إلى الأمور بعين مجردة، ولهذا كان للفلسفة كعلم ما يثير عند الكثير من المتخصصين شعوراً غريبًا بالنفور من هذا

---

(١)د. زكريا إبراهيم ،مشكلات فلسفية (٣) (مشكلة الفن)، مكتبة مصر،القاهرة، بدون تاريخ.

(٢)د.علي أبو ريان ،فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ،دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع ،الطبعة العاشرة ،١٩٩٣.

التخصص الذي يُعد في نظرهم تعبيراً عن شيء مبهم وغامض فلا سبيل إلى فهمه ولا جدوى من الاشتغال به، فليس له – في اعتقادهم – نتائج عملية ملموسة. [١]

وقديمًا قال أفلاطون: "إن الجمهور ميال للاعتقاد بأن الفلسفة عديمة النفع" .

فالفيلسوف في نظرهم هو أحد الحالمين الذين يعيشون في أبراج عاجية منعزلة عن الحياة، وهذا السخط وإن دل على شيء فإنما يدل على عدم إدراك الفلسفة.

ومن الملاحظ أن الكثيرين يستخدمون في تعبيراتهم العامة كلمة (فلسفة) للتعبير عن اتجاهاتهم العامة فيقال مثلاً: " فلسفتي في الحياة أو فلسفتي في عملي"، بل ويقنع الكثيرون بهذا الاستخدام السطحي للفظ الفلسفة إما تجملاً في الحديث أو تظاهرًا بالثقافة أمام الغير عن طريق استخدام كلمة مبهمة كالفلسفة.

وهذه المقدمة ليست دفاع عن الفلسفة والتفلسف ولكن هي فقط رغبة في كشف الغموض عن هذه الكلمة فالتفكير الفلسفي ليس احتكاراً على الفلاسفة أو المشتغلين بها، فالإنسان يتميز عن غيره من الكائنات بعقل وهبه الله إياه ليفكر به والتفلسف ما هو إلا استخدام هذا العقل فيرى به (الإنسان) ظواهر الكون على اختلاف أنواعها فيتصورها ويكون له فيها رأياً ثم يجتهد في معرفة أسباب وجودها وعوامل ظهورها وعلاقة حقائق الكون بظواهره وهذا هو الطريق لفهم الشيء فهمًا واضحًا.

ولكل منا في حياته لحظات يكون فيلسوفًا ينظر ويتأمل ويحاول الوصول لأعماق الأمور، والفلسفة بالنسبة للإنسان أمرًا لا مفر منه فهي ماثلة في مجتمع الناس في الأمثال المأثورة والصيغ الفلسفية الجارية في التصورات السياسية، وبقولنا السابق أن كل إنسان يتفلسف فليس معنى ذلك أن الكل فلاسفة بالمعنى الاصطلاحي، فالفيلسوف ليس هو ذلك الشخص الذي يبدأ فقط بالتفلسف وإنما هو الذي يستمر في مواصلة التفلسف حتى النهاية، فهو لا يكتفي بدرجة التفكير التي يمارسها المرء في حياته العملية وحاجاته الوقتية ،ولكنه يفحص نتائج الفكر العادي في محاولة للبلوغ إلى وضوح تام،في حين تظل الحقيقة في التفكير العادي أمرًا تقريبيًا معتقدًا،أي قابلاً للشك.

وقد تم تقسيم مستويات الفكر إلى ثلاثة مراتب حيث تتمثل الأولى في الفكر العادي وتنحصر في انصراف الفرد إلى تدبير أمور حياته العملية ومعالجة مشاكله اليومية ،وهو لا يقف في العادة عند هذه المرحلة من الفكر وإنما يتعداها بالضرورة

---

(١)د.محمود حمدى زقزوق ، تمهيد للفلسفة ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة ،طبعة، ١٩٩٢، ص ١١.

إلى المرتبة الثانية والتي يمكن أن تسميها بالفلسفة الخاصة والتي تتمثل في المعتقدات والمبادئ في مجموعها والتي ينظر الفرد من خلالها إلى الحياة والأشياء ،وتتمثل أيضًا في سلوكه وتعامله مع الآخرين،ويقف الغالبية من الناس عند هذه الدرجة، أما المرتبة الثالثة فهي تتعدى هذا النطاق وفيها يحاول الفرد البحث عن تأصيل نظري لهذه المبادئ والمعتقدات بقصد الوصول لأسس ومقومات نظرية تدعمها، وفى هذه المرحلة من الفكر يصبح الإنسان فيلسوفاً باحثًا في علم الفلسفة وفيها تتميز نظرته للمشكلات الفلسفية بالطابع الكلى ،فهي نظرة شاملة لا تقنع بجزئيات الأشياء أو تبقى على سطحها.

ولكي يصل الفيلسوف إلى هدفه لابد من خلوة فكرية يبتعد فيها عن الحياة اليومية فيتمثل في ذهنه العالم الخارجي مضيفًا إليه نظرة كلية يعود بعدها مرة أخرى إلى هذا العالم لكي يصيغه من جديد وفقًا لنظرته الكلية الشاملة ،وهنا يبدو للبعض أنه منعزل عن الحياة ولكن هذا الانعزال ليس حقيقيًا وإنما هو محاولة جادة لتأمل هذا العالم بنظرة نقية متجردة من شوائب المادة[١].

وبالانتقال إلى علم الجمال نجد أن هذا العلم قديم وحديث في آن واحد فهو قديم كأفكار جمالية وحديث كعلم ،ففي الوقت الذي قاربت الأفكار الجمالية من اكتشاف علم الجمال –في العصور القديمة– كعلم مستقل لم يتحقق هذا الأمر لظروف تاريخية وسياسية[٢]،إلا أن الذي لم يتحقق في السابق تم تحقيقه في القرن الثامن عشر مع **بومارتن*** الألماني في إطار النهوض الثقافي الفلسفي والعلمي حيث توفر للعصر من التراكم المضمونى والإرهاص الشكلي ما سمح بتميز ميدان الجمال كحقل خاص لعلم خاص له مضمونه ومادته وأدواته.

١-٢-١-فلسفة الأفكار الجمالية في العصور القديمة:

لعل خير منهج يوضح اتجاهات الفلسفة الجمالية في العصر اليوناني هو المنهج التاريخي ،والذي يفسر هذه الفلسفة على ضوء تطور الظاهرة الفنية وارتباطها بالتطور التاريخي والاجتماعي والسياسي في هذا المجتمع.

---

(١) د.محمود حمدى زقزوق ،المرجع السابق ،بتصرف.

(٢)أ. لوكس،النظريات الجمالية(كانط،هيجل،شوبنهاور)،منشورات بحسون الثقافية لبنان،١٩٨٥، ص ١٦ : ٢٥

* بومارتن (١٧١٤-١٧٦٢) : فيلسوف ألماني ،تأثر في مطلع حياته بفلسفة ليبنتز،أصدر عدة مؤلفات أهمها كتاب "الميتافيزيقا" و "الاستاطيقا" و عرض فيهما لنظريته الخاصة بالجمال فجعل من علم الجمال مبحثا فلسفيا مستقلا

فشاهد المجتمع اليوناني (خاصة الأثينى) تطورات سياسية خطيرة فانتقل من الحياة القبلية إلى مجتمع المدينة، وفى نهاية القرن الخامس قبل الميلاد تحققت الديمقراطية وعمل بناتها على تدعيم حكمهم ببث العبقريات الفنية في شتى المجالات وخاصة العمارة والنحت والمسرح مما أحدث تغيراً في القيم الفنية والأخلاقية.

ويبدأ تاريخ التفلسف المنظم حول الفنون منذ أفلاطون فلقد أعجب بالفن المصري القديم و على قدرته على التجريد واستعمال الرموز والتقييد بالأسلوب الهندسي والقواعد الثابتة التي لا يسمح معها الفنان بحرية التغير خاصة مع سيطرت تعاليم الكهنة .

كان أهم مواطن الطراز التجريدي الهندسي للفن في أرض اليونان في المناطق الزراعية وريثة الحضارة الكريتية ،وكان الفن نشاط يُمارس مختلطاً بالطقوس الدورية التي تقيمها القبيلة من أجل زيادة النسل أو للتأهب للمعركة وكان أيضًا مختلطاً بالسحر الذي اتخذه الإنسان سبيلاً للتأثير على الواقع نحو ما يرغب فيه ،وكان يخضع للدين بغية استرضاء الآلهة ،وكان لهذا الطابع العملي تأثير كبير على فلاسفة اليونان وعلى الأخص أفلاطون، ورأى أن الجمال الأصيل هو ما نتج عن معرفة بالحق وأرشد إلى الخير ،بل إن معرفة الحق لا يمكن إلا أن تكون السبيل إلى تحقيق الخير، ولم يكن هو أول من عبر بفلسفته عن هذا الاتجاه الديني الأخلاقي في الفن[1]، بل يمكن أن نجد في الفلسفة السابقة عليه من استطاع أن يضع النواة الأولى للأفكار الإغريقية الجمالية وذلك بظهور الإلياذة والأوديسا لهوميروس في القرن السابع قبل الميلاد حيث غيرت بوضوح مصطلحات ومناهج (الجميل)، (الرائع)، (الموسيقى)، (الرقص) وغيرها وليس أدل على التطور هذا من قول هوميروس : "إن أثينا سكبت الجمال على أوليس" ففي ذلك تمييز لفكرة الجمال واعتبارها حرفة أو إنتاجًا إنسانيًا.

ثم بدأت الأفكار الجمالية بفيثاغورس فرأى أن العدد هو جوهر الأشياء وأن معرفة الأعداد في تركيبها وتناسقها تقود إلى معرفة العلم في ماهيته وقوانينه ،أما العلاقات بين هذه الأعداد فهي الحياة بكامل جوانبها.

ويرى فيثاغورس أن "الأعداد" هي نماذج تحاكيها الموجودات، والكون هو مجرد تطبيق أو امتداد لنظرية العدد، والأعداد ليست أرقامًا بل هي نقاط وهى ما كان له دور كبير في فهم فيثاغورس العميق لنظرية الموسيقى وعلاقة النغم بطول الوتر

---

[1] د. أميرة حلمى مطر، فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،الطبعة الثانية ،١٩٨٣.

وتردده ،كذلك بالنسبة للعلاقات الجمالية فالنسب القائمة بين الأعداد (أي بين أجزاء الموجودات) هي التي تحدد طابعها الجمالي.

معيار الجمال إذاً معيار رياضي عند فيثاغورس، فالتناسق بين الأشكال ليس تناسقًا في الفراغ وإنما هو نتاج ارتباط رياضي دقيق بين الأجزاء وهو ما يعني رد الحس الجمالي والتذوق الفني إلى مستوى العلم (أي العقل) فالجمال محكوم بعلاقات منطقية رياضية ثابتة وهى جماليات مثالية تقوم على العقل وليس الحس[١].

وفى مقابل الفلسفة الجمالية القديمة لأفلاطون وفيثاغورس وسقراط وأتباعهم ظهرت اتجاهات جديدة علمانية الطابع في القرن الخامس قبل الميلاد ولعل أهم أسباب نشأة هذه الاتجاهات هو تحول النظام السياسي في أثينا إلى النظام الديمقراطي ،فنمت قيم تختلف عن القيم الأرستقراطية القديمة؛ فقد تولى جمهور المواطنين زمام الحكم، فكان أهم ما طرأ على الفن هو اتجاهه إلى التعبير عن الواقع الجديد والتأثير في الجماهير وساد الالتجاء إلى طرق الإقناع الخطابي أي ظهرت نزعة حسية واتجاه إلى الواقع المادي المخالفان لما كان يسود الفن من تقاليد مثالية، وظهرت الفلسفة السفسطائية وذهب أكثرهم إلى التوحيد بين المعرفة وبين الإدراك الحسي أو الخبرة العملية كذلك طالبت برأي الفرد وحريته في التعبير، بل نظروا إلى الفن على أنه ظاهرة إنسانية ولا يرجع إلى مصدر مقدس.

ومن أشهر السفسطائيين جورجياس وهو سليل المدرسة الصقلية في الخطابة وله نظرية في الجمال مستقلة كل الاستقلال عن فكرة الحقيقة وتستند إلى الوهم ويمكن أن نوضح ماهيتها في إشارة بلوتارخ إلى تلك النظرية عندما يقول:" إن التراجيديا تعطى الأساطير والعواطف قوة خادعة كما قال جورجياس وأن الذي يخدع أكثر عدالة ممن لا يخدع وأن الذي يخدع أشد حكمة ممن لا يخدع"[٢].

١-٢-٢-فلسفة الأفكار الجمالية فى العصور الوسطى:

تعد مرحلة العصر الوسيط فترة ازدهار ونمو للوعي الجمالي والفنى-رغم مروره بمرحله من الاضمحلال- ويشهد بذلك تاريخ الفنون في العصرين المسيحي والإسلامي ورغم أن تاريخ الوعى الجمالي والاهتمام بالفنون قد صاحبه نزعة تقوى واتجاه شديد نحو الدين في ذلك الحين ،إلا أن الروح الفنية قد سرت عالية ومؤثرة

---

[١] أ. نوكس،النظريات الجمالية(كانط،هيجل،شوبنهاور)،عربة وقدمه د.محمد شفيق شيا،منشورات بحسون الثقافية لبنان،١٩٨٥.

[٢] د. اميرة حلمى مطر، فلسفة الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع ،الطبعة الثانية ،١٩٨٣.

،تدل على ذلك الأعمال التي خلفها المسيحيون والمسلمون من آثار وتحف ورسومات دينية تشهد بعظمة الاهتمام بالفن ونمو الشعور الجمالي عند الشعوب المسيحية والمسلمة على حد سواء[١].

يرى البعض أنه مع الإنجازات اليونانية من فن وعلم ومنطق ونهاية المرحلة الإغريقية إلا إن الموروث الفني الذي تلى هذه المرحلة لم يضف جديدا أو تعديلا جوهريًا في الموروث الضخم الذي خلفه الإغريق.

ومع انطفاء شعلة العقل الإغريقية في العصر الأوربي الوسيط كانت تتقدم بتزايد مستمر في الشرق العربي الإسلامي بل و انتشر إشعاعها وفى أقل من مائة عام اتسع تأثيره ليمتد من الصين شرقًا حتى الأندلس غربًا [٢].

أما في أوربا فكان ارتياب آباء الكنيسة الأوائل في الجمال والفن فخافوا من أن يكون الاهتمام الشديد بالأشياء الأرضية قد يعرض الروح للخطر ،حيث أن وظيفتها الحقيقية تقع في مكان آخر وبالأخص أن الأدب والدراما والفن المرئي الذي تعرفوا عليه ارتبط بالثقافات الوثنية لبلاد اليونان ومن بعدهم الرومان ،وبرغم خطر الوثنية إلا أن كلا من النحت والرسم قد أُقِرًا كوسائل شرعية مؤدية للتقوى وتم قبولِ الأدبِ كجزء من التعليم في الفنون الحرة ولم يكن الاهتمام بالقضايا الجمالية يحتل ركنًا بارزا في فلسفة العصور الوسطى إلا أنه يمكن ملاحظة خطوط فكرية هامة في أعمال بعض المفكرين أمثال القديس أوغسطين والقديس توما الإكويني [٣]،فتسلط الأفكار الرهبانية المسيحية من خلال أساقفة الكنيسة أدى إلى التناقض مع الآراء الجمالية ويتضح ذلك في فلسفة القديس أوغسطين.

١-٢-٣-فلسفة الجمال في العصر الحديث:

ارتبطت الأفكار الجمالية اليونانية بالقيم المطلقة كما اهتمت بفكرة القداسة والرمز الديني في العصر الوسيط وبوجه خاص عند مسيحي عصر النهضة الذي ارتبط الفن في تصورهم بالإبداع والعبقرية المستمدة من الآلهة ،ولهذا ظهرت الأعمال الفنية مجسدة لصور ولرموز دينية كالعذراء والطفل وقصة الخلق والطوفان وغيرها.

---

(١) د. على عبد المعطى محمد، د. راوية عبد المنعم عباس، (الحس الجمال وتاريخ التذوق الفنى عبر العصور)،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية،،١٩٩٨،ص٢٠-٢١.

(٢)أ. لوكس ،مرجع سابق، ص ٢٢-٢٣.

(٣)د.أحمد عبد الحليم عطية،دراسات جمالية،دار النصر للتوزيع والنشر بجامعة القاهرة،الطبعة الثالثة،طبعة ١٩٩٤، ص ١٠٢.

ننتقل الآن من الأفكار الجمالية في العصر الوسيط إلى اتجاهات الجمال في العصر الحديث ،والذي نرى في بدايته اهتمام كبير بفلسفة ديكارت العقلية وما تبعها من الاتجاه إلى احترام العقل والتأكيد على النزعة الموضوعية التي سادت عند القدماء والتى اتجهت إلى مطابقة الجمال بالحق، ومن ثم يصبح ما هو جميل على غرار ما هو حق [١].

ويبدأ العصر الحديث منذ بداية عصر النهضة (القرن السادس عشر الميلادي) والذي مثل بداية التحولات في القارة الأوربية في كافة الأوجه، فبدأ تضاؤل نفوذ الكنيسة نتيجة الصراعات الدينية وانقسام الكنيسة على نفسها وبداية ظهور القوميات والحركات التحررية في أوربا والتي مهدت لكافة الأفكار والمذاهب الفلسفية الحديثة [٢] ،وبدأت طلائع الفلسفة الحديثة التي كانت في أول عهدها أكثر ميلاً إلى الاتجاه نحو الطبيعة والفردية والاهتمام بعقل الفرد وتحريره من رق رجال الكنيسة وتقرير حق الأفراد في الحكم على الأشياء فكان أول من حمل لواءها فرنسيس بيكون وديكارت واللذان وإن كانا اتفقا في الغرض فإنهما قد اختلفا في الوسيلة المؤدية إليه، فقد ذهب بيكون إلى أن المصدر الوحيد للحقائق هو ملاحظة العالم الخارجي وتجربة ظواهره بينما يرى ديكارت أن العقل مصدر للمعرفة إلى جانب العالم الخارجي ،وكما كان بيكون مؤسس للفلسفة التجريبية وضع ديكارت أسس الفلسفة العقلية [٣].

وهناك وسائل لا حصر لها لتصنيف الفنون ومن كل هذه التصنيفات نجد أن هناك فنون قابلة للتنقيح والتغيير و إضافة المزيد من المسميات إليها والتي يمكن أن تتبع تصنيف الفن.

وبما إننا نهتم بفن التصوير عموما فيمكن أن نضيف التصوير الفوتوغرافي على وجه الخصوص إلى فنون التصوير أو الفنون التشكيلية المرئية .

والسؤال الدائم كيف نصنف الفنون الجميلة؟..وهل يمكن تصنيفها على أسس الحواس التي يمارس بها، أو على أساس الحركة؟.أو غيرها من التصنيفات ،فنجد من تصنيفات الفنون المختلفة أنه تم التصنيف بعدة طرق:

---

(١)د. على عبد المعطى محمد، د. راوية عبد المنعم عباس، (الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور)،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية،،١٩٩٨،ص٧٣.

(٢) د.انصاف الربضى ، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع ، دار الفكر ، عمان – الأردن ، طبعة ١٩٩٥ .

(٣) د.عبد الفتاح أحمد الفاوى ، دراسات فى الفلسفة اليونانية و الإسلامية و الحديثة ، المطبعة الإسلامية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٩٢.

فصنف كانط الفنون الجميلة للفنون الكلامية كالنثر والشعر والفنون التصويرية والتي تعبر عن الأفكار بطريقة حسية وثالثة وهى الفنون المركبة مثل المسرح و الغناء و الأوبرا وغيرها.

أما شوبنهاور فهو يقسم الفنون إلى فن العمارة ويعلوها الفنون التشكيلية من نحت ورسم ثم الشعر وأخيرا الموسيقى كأسمى أنواع الفنون.

أما ليستينج فقد أضاف فكرتي الزمان و المكان كصورتين أوليتين بالإضافة لتصنيف شوبنهاور فميز بين الفن التشكيلي المكاني الثابت و الفن الشعري الزماني الحركي.

أما شارل لالو فقد وضع تصنيفا مركبا مستمدا من نظرية الجشطلت في علم النفس فيميز تركيبات متعالية فرعية تضيفها الفنون المختلفة إلى تركيبات الطبيعة فتركيب السمع يضيف إليه تركيبات الموسيقى الأوركسترالية و الكورالية ،وتركيب الحركة يضيف إليها الحركة الجسمية مثل الباليه ،وتركيب العمل أو الفعل يضيف إلية المسرح والتركيب الذي ينصب على التأليف بين المواد لتكوين صور كما نلاحظ في فن العمارة، وتركيب الحساسية كما نجد في فن الطبخ....الخ.

أما لاسباكس فيقسم الفنون إلى ثلاث أقسام القسم الأول فنون الحركة مثل فن الرقص والقسم الثاني فنون السكون من عمارة وتصوير ونحت،والقسم الثالث الفنون الشعرية.

أما سوريو فقسم الفنون أولا على المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون من الخطوط والأحكام والإضاءات والحركات وغيرها ،وثانيا على أساس التميز بين فنون من الدرجة الأولى وفنون من الدرجة الثانية[١].

ونلاحظ أن تصنيف الفنون في علم الجمال قد تباين واختلف من فيلسوف لآخر وبعض هذه التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمسرح والبالية، والبعض الآخر يجعلها فنونا مركبة ترجع إلي فنون أبسط منها، ويرى على أبو ريان[٢] أن تصنيف سوريو للفنون الجميلة يعد أكثر التصنيفات دقة وأقربها تعبيرا عن ظاهرة التداخل بين الفنون المختلفة، ويعطينا فكرة واضحة عن الصلة الوثيقة بين

---

(١) د.محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، الطبعة العاشرة ، ١٩٩٣.

(٢)محمد علي أبو ريان المرجع نفسه،ص١٧٨

الفنون المختلفة ،وأن المذاهب الكلاسيكية تقسم الفنون قسمة ثنائية مصطنعة إلي فنون متصلة بالمكان وأخري متعلقة بالزمان، بينما نجد في التصنيف التقليدي فنونا تشكيلية ثلاث هي: العمارة والنحت والرسم، وفنونا إيقاعية ثلاث هي: الرقص والموسيقي والشعر وقد انضم إلي هذه الفنون سابع هو فن السينما وفن ثامن هو الفن الإذاعي وربما فن تاسع هو الفن التليفزيوني وأخيرا فن الصور المتحركة ،ويؤخذ علي التصنيف التقليدي للفنون أنه لا يستوعب قسما كبيرا من الفنون المركبة ولا سيما في مجموعة الفنون الإيقاعية، فلا نجد مثلا فن المسرح أو الدراما وهو يستخدم النثر في التعبير أيضا وليس الشعر وحده، ولا نجد كذلك فنون الأوبرا أو البالية والغناء...الخ

ونستخلص أن المصطلحات التي اصطلح عليها الباحثون الجماليون في نظرياتهم بشأن الفن وعلم الجمال قد اتخذت مذاهب شتى، وإن ذلك يرجع إلي عدة عوامل من أهمها سوء استعمال كلمتي فن وجمال نظرا لما بين الفن والجمال من علاقات وصفات مشتركة ،حتى أصبح الذين يتحدثون عن الفلسفة الجمالية ينعتونها بفلسفة الفن، ويخلعون علي الجمال كل ما للفن من مزايا، وعلي الفن كل ما للجمال من صفات، وبذلك صار الفن والجمال يحتل كل منهما مكان الآخر في التعريف، والسبب في ذلك مرجعه إلي أن الفن يتضمن كل مظاهر الجمال وهكذا سار الحال علي هذا المنوال إلي أن قام آخرون بعمل حاسم بالفصل فيما بين الجمال والفن ووجهه نظرهم أن حقيقة الفن تعتبر شيئا مستقلا استقلالا كاملا عن الجمال، وبالإضافة إلي ذلك عمدوا إلي تجريد الفن عن كثير من المبادئ والقيم، التي كانت تقترن به في الماضي.

الفصل الثاني

مدارس الفن الحديث ومذاهبه

٢-مفهوم الفن الحديث:

شكل الفن الحديث بالعديد من المدارس الفنية والنظريات والمواقف والتي أرجعها الحداثيون إلى أنها موجهة ضد التقاليد والتاريخ الاجتماعي والسياسي والفكري، ولا يمكن وضع حد لبداية الفن الحديث بدقة إلا أنه يوجد اتفاق عام على أنه يبدأ في القرن التاسع عشر بفرنسا وتتمثل في رسومات(Gustova Courbet)[١] و(Edward Manet)[٢] الزيتية والتي تصور موضوعات أكثر واقعية للعالم المرئي من خلال تقنياتهم التقليدية وموضوعات أعمالهم وتعبيراتهم لرؤى أكثر ذاتية من قبل والتي ازدادت وبنجاح منذ تسعينيات القرن التاسع عشر في شكل حركات وأساليب متنوعة.

تعددت المدارس الفنية في القرن التاسع عشر وذاد عددها في القرن العشرين والتي تشكلت وتغيرت بتطور الثقافة الغربية المرئية وتضمن الحركات الحديثة التأثيرية Impressionism – الرمزية Symbolism –الوحشية Fauvism – التكعيبية Cubism – المستقبلية Futurism – السوبرماتية Supermatism – البنائية insturctivism – الإنشائية Constructivism – الميتافيزيقية Metaphysical Painting – الدادائيه Dada – السريالية Surrealism – الواقعية الاجتماعية Social Realism – التجريدية التعبيرية Abstract Expressionism – فن العامة Pop Art – التعبيرية الجديدة....الخ.

وعلى الرغم من التنوع والتعدد الهائل في هذه الحركات إلا أن لكل منها خصائصه الحداثية في بحثها في الترابط الكامن في الوسيط الفني للتعبير عن روح الاستجابة للظروف المتغيرة في القرن التاسع عشر والعشرون والتي تتضمن التغيرات التكنولوجية المتسارعة وتنوع المعارف والمفاهيم وتغير القيم والمعتقدات والإدراك والتطلع الواسع في الثقافات المختلفة.

٢-١-مدارس الفن في القرن التاسع عشر ١٨٠٠-١٨٩٩:

المدارس الحديثة هي تلك المدارس الفنية التي ظهرت في مجال الفنون منذ قيام الثورة الفرنسية (١٧٨٩) وانهيار النظام الإقطاعي في أوربا وحتى قيام الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٧)، أما الاتجاهات التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى وحتى اليوم بالفن المعاصر.

ظهرت في بداية القرن الثامن عشر حركة فنية تسمى (الركوكو Rococo) أو (فن البلاط) منذ ١٧٣٠ ، والذي عبر عن الفن الأرستقراطي المبالغ في الأناقة

---

(١) Gustova Courbet: جوستاف كوربت :رسام فرنسى وأحد قادة الحركة الواقعية ضد الرسم الزيق الرومانتيكى.

(٢) Edward Manet: ادوارد مانيه: رسام فرنسى ،كانت أعماله نقلة من واقعية كورت للحركة التاثيرية.

والأسلوب والموضوع، وفى نهاية القرن الثامن عشر، وبداية التاسع عشر ظهر تياران فنيان جديدان مختلفان في أهدافهما وفلسفتهما عن طراز الركوكو (الكلاسيكية الحديثة – الرومانتيكية) ،وقد استمدت الكلاسيكية الحديثة مقوماتها من التراث الإغريقي الروماني القديم ،أما الرومانتيكية فكان هدفها الانتقال مع الخيال، وهذان المذهبان هما الممهدان للمدارس الفنية التالية الحديثة والمعاصرة من واقعية وتأثيرية ووحشية وتكعيبية وتجريدية ... الخ.

وفيما يلي عرض لبعض هذه المدارس وأهم فنانيها

٢-١-١-الكلاسيكية الحديثة Neo-Classicism :

نشأت هذه المدرسة على قواعد صارمة التزام بها كل محبى الفن في ذلك العصر، بل أضحى أتباعها الذين يتولون المناصب محاربون لكل تجديد وخاصة من الفنانين الشبان.

غلب على صورهم المواقف الأسطورية وتصور الآلهة الإغريقية والملوك والمواقف الدينية،وموضوعاتها لا تظهر فيها الانفعالات والعواطف، فالوجوه ذات تعبيرات رصينة وهادئة مهما كان تعبير الأجسام عنيفًا ،أما موضوعات الحياة اليومية فهي خارجة عن التقاليد الفنية الأصلية.

كما أن هدف وموضوع اللوحات هدفًا مثاليًا فتتحور الطبيعة ويتم تحسينها حتى تبدو مثالية،واتخذوا من مقاييس جسم الإنسان الرياضى مثلاً أعلى للجمال والقوة، كما يجب الالتزام بقواعد المنظور الهندسي (الأشخاص كبيرة في المقدمة وأصغر في الخلفية) ،والالتزام بتظليل الأجسام لتظهر استدارتها وكتلتها من خلال مصدر ضوئي يدخل إلى عناصر الصورة من أحد الجانبين فيضئ نصف الأشكال ويلقى ظلالاً معتمة على النصف الآخر.

تبدو براعة الفنان في استخدامه للخطوط المحددة للأشكال والأشخاص ،أما الألوان فهي عامل ثانوي ويعد أي خلل في الخطوط دليلاً على ضعف إمكانيات الفنان، كما يجب أن يكون المشهد مكتملاً من الناحية الجمالية فلا تبدو جزء من شجرة و منزل بل تبدو كاملاً، وكل هذه القواعد تدل على قسوة القيود والتقاليد التي تتناول أدق التفاصيل فتصل إلى تحديد مجموعة الألوان التي تستخدم في التصوير بل وطريقة وضعها على اللوحة [1].

ويعد فن التصوير الزيتي من أبرز ميادين الفنون التشكيلية استجابة للحركة التي دعت لنبذ فن الركوكو (Rococo) والتي دعي فيها أصحاب النزعة إلى تصوير موضوعات عامة من تاريخ الشعب والرجوع إلى النماذج الكلاسيكية الإغريقية،

---

[1] د. عبد العزيز أحمد جودة، تاريخ الفنون، دار فنون للطباعة، القاهرة، بدون تاريخ.

وشجع (نابليون) هذه الحركة وصار فنانو هذه النزعة هم المعبرون عن الرأي الرسمي للدولة.

ومن أهم فناني تلك الحركة

-دافيد جاك لويس David Jacques-Louis

-جين اوجست دومنيك آنجر.Ingres Jean Auguste Dominique

ومن الأعمال التي تمثل هذه الحركة وتظهر فيها سماتها:

-**"موت مارات"** The Death of Marat لدافيد جاك عام ١٧٩٣كما بالشكل رقم(٢-١)

٢-١-٢-الرومانتيكية Romanticism:

نتج عن الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ حركتان متتاليتان أولاهما الكلاسيكية الجديدة على يد كل من دافيد ومن بعده أنجر[1]ثم (الرومانتيكية) في معظم بلاد أوربا في نهاية القرن التاسع عشر،والرومانتيكية حركة وجدانية تعبر عن المشاعر الفردية والإحساس بالعزلة لدى المواطن في المجتمع الرأسمالي.

وتعد الرومانتيكية هي الثورة على التقاليد الكلاسيكية وسيطرة الأصول الإغريقية على ميادين الفنون، فلقد نشأت في أحضان الكلاسيكية الجديدة، وظهرت في مجتمع الطبقة المتوسطة وامتدت لشتى أنواع الفنون.

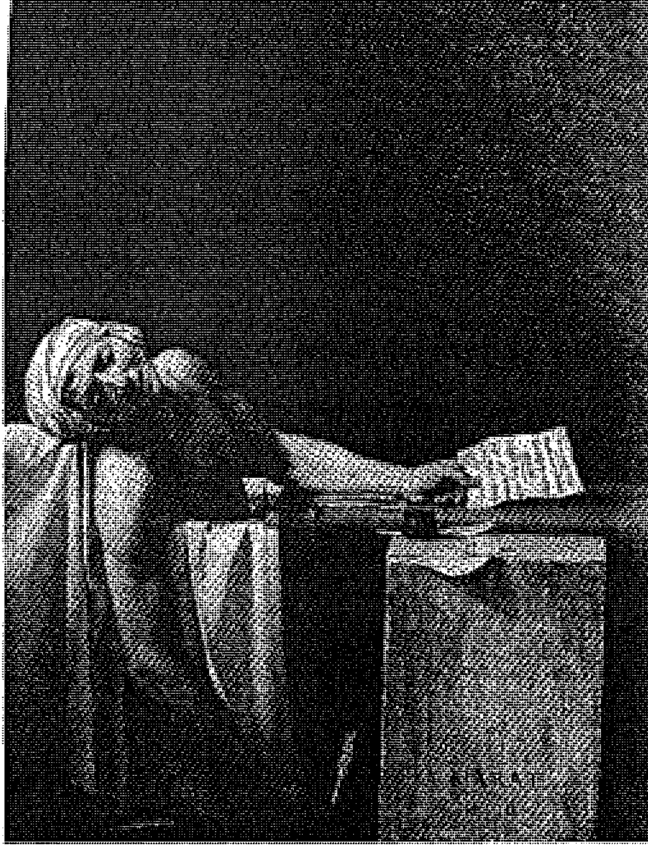
صورت الرومانتيكية البطولات والأحداث المعاصرة واهتمت بالأدب الشعبي بدلاً من القصص الأسطوري ،فكانت موضوعاتها أكثر تراجيدية وحركاتها أكثر عنفاً والأبطال أعظم بطولة ،فهي حركة تعتمد على المبالغة والتفخيم في المواقف والانفعالات.

أضحى الفن الرومانتيكي تعبيرًا عن ذات الفنان وليس عن روح فن وتقاليد صارمة مثل الكلاسيكية الجديدة ،فاهتم الفنان بالشعور والخيال والأحلام والروحانيات معبرًا عن ذاته ،إلا أنه اهتم بالمنظور الهندسي والظل والنور ولكنه تخلى عن التنميق والتهذيب والتدرج المنطقي للون فاستخدم التأثيرات اللونية المعبرة عن العاطفة عوضًا عن المصدر الضوئي الواحد.

وجه الرومانتيكيون اهتمامهم إلى اللون ولم يهتموا بالخط على عكس الكلاسيكية الجديدة فأطلق الفنان الرومانتيكى لنفسه الحرية في العمل وفق رغبته

---

[1]جاك أوجست الجر (١٧٨٠-١٨٦٧): اتبع مفاهيم الكلاسيكية الجديدة ناشد الجمال في فنه .



الشكل رقم (٢-١)
The Death of Marat "**موت مارات**"
دافيد جال لويس عام ١٧٩٣

فمهدت للحرية التي نادت بها الثورة الفرنسية موضحة مبدأ عدم استسلام الفنان لـذوق أي فئة أو طبقة اجتماعية.

انتشرت الرومانتيكية بسرعة مذهلة مع تدعيم الفنان الرومانتيكى لقواعد فنـه ورغبته والشعب في الحرية التي نادت بها الثورة الفرنسية ،وقل بالتالي نفوذ الحركـة الكلاسيكية الجديدة.

ظهرت أشكال الرومانتيكية في أسبانيا في رسومات الموضوعـات الثوريـة وفى ألمانيا في رسومات إحياء الفنون الدينية إلا أنها قلت في فرنسا بسبب قوة ودعـم الحركة الكلاسيكية الجديدة خاصة في عصور زعيمها (دافيد) [١].

من فناني تلك الحركة -فرنشيسكو جويا

-أوجيين ديلاكروا .

٢-١-٣-المذهب التأثيرى (الانطباعي) Impressionism:

تُعد الحركة التأثيرية هي آخر الحركات الكبيرة التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وتمثل قمة التطور الذي قضى نهائيًا على النظرة السكونية الإستاتيكية للعصـور الوسطى ،والتي قامت في مواجهة الفن الأكاديمي منذ ١٨٧٠.

أقيم المعرض الأول لهم عام ١٨٧٣ والذي شكل بداية لمرحلة جديدة ،وصـار مقهى باريس هو المقر الرسمي للانطباعيين فاجتمعوا فيه كل يوم.

يُعد إدوارد مانيه *هو باعث الحركة الانطباعية فمنذ ظـهور لوحاتـه فـي الستينيات من القرن التاسع عشر وخاصة لوحة (الغذاء على العشب- Le Déjeuner sur l'herbe) والتي شوهدت لأول مرة في معرض المنبوذين في ١٨٦٣، مما أثـار غضب الكثيرين ،فلقد جرأ مانيه على رسم فنانين عاريين، فأخذ رواد التأثيريـة عـن مانيه جرأته وسرعة تحوله من نهج لنهج بحثًا عن جديد، والذي كـان يعتـبر اللـون أساسًا للتشكيل إلا أنه كان يخص الألوان النقية غير المتداخلة أما التأثيرين فقد مضـوا يتفننون بتجزئة الألوان المكملة وبتغير الإحساس الوجودي الناتج عن مرور الوقت في مكان ما، وتغير الضوء من ساعة لأخرى على الموضوع نفسه حتى غروب الشمس.

ظهر هذا الاسم لأول مرة بإحدى المجلات الفرنسية والتـي أطلقـت علـى معرضهم الأول (١٨٧٣) اسم معرض (التأثيرين) بلهجة ساخرة.

---

(١)د. محسن محمد عطية، مرجع سابق.

* Edwour Manet (١٨٣٢-١٨٨٣): أعظم مصورى القرن التاسع عشر، ارتبط بالمذهب الواقعي، تمتع ببراعته تجاه الاستخدامات اللونية مع براعة فى الرسم

كان الطابع المميز للانطباعية يتحدد في سيادة اللحظة على الدوام، واعتبار الصدفة هي مبدأ الوجود، فيعطى بذلك الانطباع بالحركة، وبمقارنة الحركة الواقعية مع الحركة التأثيرية واللتان لا تختلفان في الشكل العام إلا أنهما يختلفان في أن الواقعية أقرب إلى التجربة الحسية البصرية المباشرة، أما التأثرية فتعتمد على المعرفة النظرية كطريقة رسم الضوء وهو يتخلل أوراق الأشجار مثلاً .

ولقد استخدم التأثيرين الألوان البراقة مع علمهم بالتغيير الطارئ على الأشياء بتغير الضوء الساقط عليها ،فاتخذوا من الضوء عاملاً جوهريًا في تشكيل العملية الإبداعية والأثر الفني ،فتلاشت التحديدات للأشكال والتغيرات المتعاقبة ،كما كانت الألوان لديهم تستخدم استخدامًا سطحيًا، يهدف لإعطاء انطباع مباشر بطريقة اصطلاحية، مما ساعد على استخدام عامل التأثير الإيهامي، ولم تكن معالجة الموضوعات من أجل الموضوعات ذاتها بل من أجل إحداث التنغيمات الذاتية من الألوان بهدف إشاعة الطابع التصويري البحت.

وفى النهاية نرى أن الفنان التأثيرى حرص على تحقيق وحدة الموضوع التأثيرى مما يعد خطوة من خطوات تطور نظرية الفن للفن والتي تعلى من شأن العمليات البصرية في التشكيل بالضوء.

ومن أهم رواد هذه الحركة:

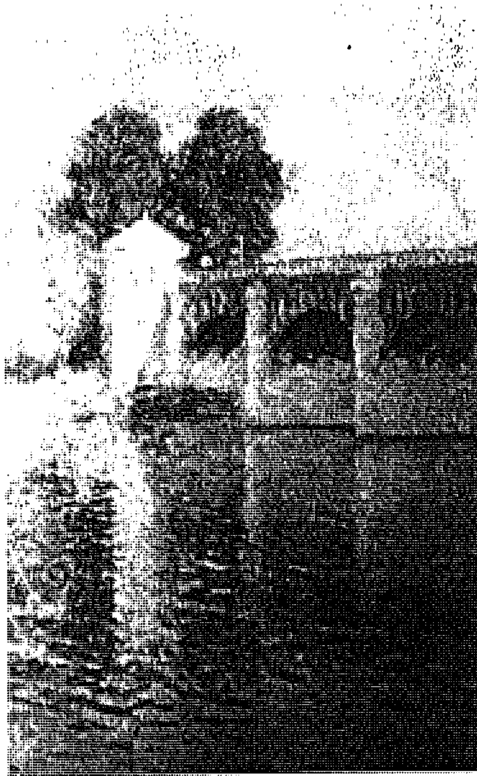
- كلود مونيه Claude Monet
- كاميل بيسارو Camille Pissarro
- أوجست رينوار Auguste Renoir
- إدجار ديجا Edgar Degas
- أوجست رودان Auguste Rodin
- جورج سيورا George Seurat

ومن الأعمال التي تمثل هذه الحركة وتظهر فيها سماتها:

- "الكوبري في ارجينتيل" The Bridge at Argenteuil ١٨٧٤ لكلود مونيه كما بالشكل رقم (٢-٢).
- "بورتريه شخصي" Self-portrait كاميل بيسارو ١٨٩٨ كما بالشكل رقم (٢-٣)

٢-٢-مدارس الفن في القرن العشرين:

ابتعد الفن عن التقاليد الكلاسيكية القديمة منذ بداية القرن العشرين وسعى الفنان لفن أكثر ذاتية ،ونشأ فن الحداثة الذي انجذب نحو فن الإنسان البدائي مثل فنون القبائل الإفريقية ،هذا بجانب الاهتمام بكل ما يدل على الشعور الداخلي (الحدس).



شكل رقم (٢-٣)
"الكوبري في ارجينتيل" The Bridge at Argenteuil ١٨٧٤ لكلود مونيه



شكل رقم (٢-٣)
"بورتريه شخصي" Self-portrait كاميل بيسارو ١٨٩٨

ظهر العديد من لفنانين المهتمين بفن الحداثة في تلك الفترة كبول سيزان وجوجان وفان جوخ ،وظهرت فيما بعدهم العديد من التيارات الفنية منها التكعيبة والوحشية والسريالية و الدادائية... الخ.

انتقل الفن في أوربا خاصة بفرنسا من مرحلة الاستقرار الجزئي للمدارس الفنية إلى مرحلة تميزت بتنوع في التجارب الإبداعية ويظهر هذا بوضوح منذ أواخر القرن التاسع عشر ،ومع رغبة بعض الرسامين في إتباع أستاذة المذهب الواقعي إلا أنهم لم يأتوا بجديد أو جوهري يضاف للفن الواقعي ،أما التطور الحاسم في التصوير الزيتي خاصة بفرنسا فهو الذي قدمه لنا فانون أمثال مانيه ،ادجر ديجا ،ماتيس بيكاسو وبراك وغيرهم.

فنشأت اتجاهات مستحدثة ،إلا أنه اقتصر لبعض الوقت على فن الصالونات الأكاديمي ،وكانت تتأكد لدى نشاط بعض الفنانين الأكاديميين نزعة نحو الاسلوبية فتضمنت أعمالهم معاني رمزية ،لكن في أغلب الأحيان كان هناك ميل نحو تحقيق شكل من الأشكال التقليدية ،فكانت الحقيقة الأساسية التي امتلكت الرغبة لدى أساتذة ورواد هذه المدارس والذين تعاملوا مع موضوعات الفن بأساليب متعددة هي الحقيقة الباطنة للعقل والمخيلة، ومنها فلقد سعى الفنان لإبراز حقيقة ذاتية مستقلة أكثر صدقًا وحداثة وعالمها هو الفن ذاته عوضًا عن إيهام المشاهد بصورة مقنعة عن الحقيقة المدركة أصلاً.

٢-٢-١-المذهب الوحشي Fauvism (١٩٠٥):

قطع رواد هذه الحركة كل الصلات بالتقاليد القديمة ،ونظروا للعالم بعين الفطرة حتى يصلوا إلى جوهر الأشياء غير مبالين بمظاهرها الخارجية ،وكان مضمون مفاهيمهم هو الوفاء للحساسية والخيال، متخذين من الألوان قاعدة لبناء لوحاتهم.

وفى عام ١٩٠٥ عرضت لأول مرة أعمالهم في صالون الخريف، وكان مبدأهم هو المعالجة التصويرية الحرة من خلال وجهة نظر ذاتية تجاه العالم.

نشأ الاسم لأول مرة عندما أطلقه لويس فولنتيل الذى استنكر مثل هذه الاتجاهات فاتهمهم بعدم تمكنهم من الاستناد إلى طرق الأداء التقليدية وتحريفهم المشوه لموضوعات العالم الواقعي فقام بتسميتهم بالحيوانات المتوحشة.

يهدف الفنانين الوحشين إلى تبسيط الأسلوب وتحقيق البناء المسطح مع الاستخدام المتآلف للألوان دون اعتبار لعامل الظل والنور، أي تحقيق الأداء الشكلي الخالص في الفن بطريقة ذاتية ،كما أنهم يتجهون إلى تأكيد عامل التأليف بين الطبقات اللونية الصافية، فاستحدثوا أشكال محرفة أو مجردة ،أي أنهم ابتدعوا نغم جديد من الألوان معتمدين فيها على مفهوم البساطة.

ومن رواد هذا المذهب:

-هنري ماتيس Henri Matisse

-راؤول دوفى Raoul Dufy

-جورج رووووه Georges Rouault

-أندريا ديران André Derain

ومن الأعمال التي تمثل هذه الحركة وتظهر فيها سماتها:

-"طاولة طعام العشاء (هارمونية بـــاللون الأحمـــر)" The Dinner Table (Harmony in Red) هنري ماتيس كما بالشكل رقم (٢-٤)

-"حوض لندن" the Pool of London اندريا ديران ١٩٠٦ كما بالشكل رقـم (٢-٥)

٢-٢-٢-الحركة التكعيبية Cubism :

تنطلق التكعيبية من مفهوم قد تناوله سيزان من قبل بالمعالجة بطريقة خاصة، حيث اعتبر الحجوم الجيومترية أساسًا لكل الأشكال، وفى عام (١٩٠٨) بعـــد ثـــلاث سنوات من معرض الوحشيين Fauvism (١٩٠٥) ،كان للنقاد مادة أساســية للتحــدث عما عُرف بالتكعيبية وذلك في أعمال كل من بابلو بيكاسو وجورج براك.

حدد التكعيبيون مهمة الفنان في محاولات لكشف الأســس البنائيــة للقوالــب التشكيلية على أساس تصورات منطقية وذاتية وكان جوهرها إظهار الحجم عن طريق الرؤية الدائرية من حول الشيء في الفراغ.

ففي الشكل يقوم الفنان التكعيبي بمزج أسطح الشكل القائمة بذاتها كما لو كانت ترى أثناء تنقل زاوية رؤية الفنان بالاعتماد على ما يشبه المعالجــة التحليليــة التــي تنطوي على تقريب كل كتلة أو تفصيل تشكيلي من الأصل الهندسي الفراغي فيــؤدى ذلك إلى تحول الشكل إلى تكوين من تقسيمات منفردة.

ثم يأتي دور المعالجة اللونية والتي تعمل على إظهار الحجم ومن أجل ذلــك يضع الفنان تدرجًا محدوداً على الدرجات السوداء والرمادية والبنية والأصفر الأكســيد والأبيض.

من رواد هذا المذهب:

-بابلو بيكاسو Pablo Picasso

-جورج براك George Braque

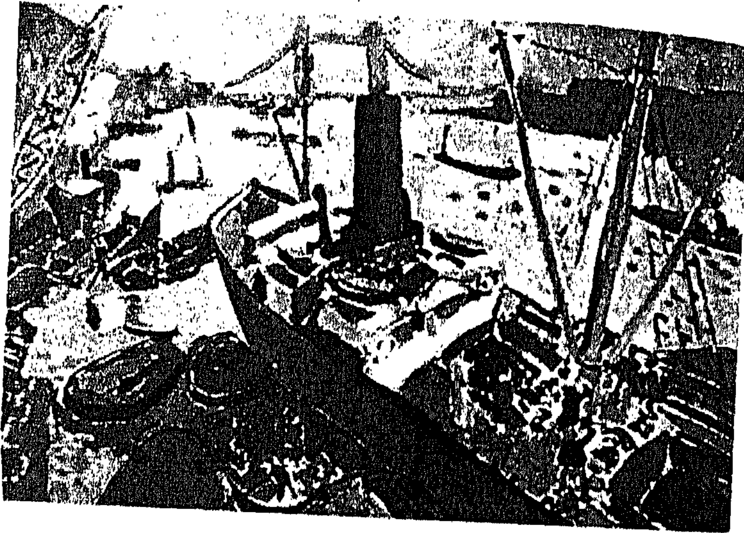
-فرنان ليجيه Fernand Legér

ومن الأعمال التي تمثل هذه الحركة وتظهر فيها سماتها:

"المرأة التي تبكى" Weeping Women بابلو بيكاسو ١٩٣٧ كما بالشكل رقم(٢-٦)



الشكل رقم (٢-٤)
"طاولة طعام العشاء (هارمونية باللون الأحمر)" The Dinner Table
(Harmony in Red) هنرى ماتيس



شكل رقم (٢-٥)
"حوض لندن" the Pool of London اندريا ديران ١٩٠٦



الشكل رقم(٢-٦)

"المرأة التي تبكى" Weeping Women بابلو بيكاسو ١٩٣٧

""منظر طبيعي في ليستاك"Landscape at L'Estaque جــورج بــراك ١٩٠٨ كمــا بالشكل رقم (٢-٧)

٢-٢-٣-الحركة المستقبلية Futurism(١٩١٠) :

أعلن بيان "المذهب المستقبلي" في تورينو بإيطاليا ١٩١٠ ،وكتب الأعضــاء المشتركون فيه: " لم تعد معاناة إنسان في نظرنا أكثر أهمية من مصباح كهربي يعانى من الهزات التشنجية ويصرخ وسط تأثيرات اللون التي تهلك الشعور".

كان هدفهم هو إظهار الأشكال على حقيقتها المتحركة فــي الفضــاء الــذي يحتويها وهى محاولة لإضافة بُعد الزمن (البعد الرابع) ،فهم يرون أن كل شئ يتحــرك ويدور في سرعة وبالتالي تتحرك ملامح الأشياء وتتحول إلى أشكال متكــاثرة، وفــى هذه الحالة تؤدى السرعة إلى تداخل وتشابك صور الأشكال بعضها ببعض مما يولــد صور أخرى جديدة.

قام بإصدار البيان الشاعر مارينتى بوتشيونى، وروسو وغيرهم، وكــان أول معرض لهم في (١٩١٢)، ولوحظ تشابه أعمالهم مع أعمال التكعيبيــن فــي عمليــة التفكيك وإعادة الصياغة إلا أن هذه الصياغة لم تهدف لتحقيق الخطوط الأساسية التــي تعبر عن الحركة المستمرة[١].،إلا أن مفهوم الحركة لدى المستقبلين يقوم على تحطيــم المادة والخطوط فتكون الأشكال في صورتها المجردة ،وتندمج الأشــكال الحيــة مــع الصامتة وذلك بتقاطع الخطوط وإظهار أجزاء من الأشكال لا ترى ،وبذلك يمكن تمثيل الحركة (الزمان – مكانية) أو (الزمكانية).

ومن فناني تلك الحركة:

-الشاعر مارينتى Marinetti

-أمبرتو بوتشيونى Umberto Boccioni

-جياكومو بالا Giacomo Balla

ومن الأعمال التي تمثل هذه الحركة وتظهر فيها سماتها:

-"الديناميكية فــي الكلــب" Dynamism of a Dog on a Leash ١٩١٢ جياكومو بالا كما بالشكل رقم (٢-٨).

-"نهوض المدينة " The City Rises امبرتو بوتشيونى ١٩١٠ كما بالشــكل رقم (٢-٩).

٢-٢-٤-الحركة السريالية:

يُعد بيان (أندريه بريتون) فى باريس عام ١٩٢٤ هو نقطة الانطلاق لاتجــاه جديد فى الثقافة العالمية لما بعد الحرب العالمية الأولى وقد سمى هذا البيان (بيان

---

[١]د.محسن محمد عطيه ، (اتجاهات فى الفن الحديث) ،دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة ،١٩٩٥.



الشكل رقم (٢-٧)

"منظر طبيعى فى ليستاك"Landscape at L'Estaque جورج براك ١٩٠٨



الشكل رقم (٢-٨)
"الديناميكية في الكلب" Dynamism of a Dog on a Leash ١٩١٢ جياكومو بالا



الشكل رقم (٢-٩)
"نهوض المدينة " The City Rises امبرتو بوتشيونى ١٩١٠

السرياليين)، والذي يدعو فيه لإطلاق سراح الخيال فيعود الإنسان في رؤياه لفطرتـــه ومنه يرى العالم ألغازاً تبدو في صورة رموز وهى رموز لا يمكن تفسيرها إلا بمنطق اللاواقع، وقد استفاد رواد هذه المدرسة من تحليلات فرويد عـــن الأحـــلام فمفاهيمـــه عملت على تحديد نوعية هذه الرموز.

نادى السرياليين بالتحرر من الواقع وسيطرة العقل ولم يلاقى معرضهم الأول (١٩٢٤-١٩٢٥) بباريس الشهرة التي نالها معرضهم في أمريكا بعد أن هاجر العديـــد منهم في ثلاثينيات القرن العشرين.

وقد اعتمد بناء الرسومات الزيتية في هذا المذهب علـــى عنصـــر المفاجـــأة والغرابة .

ومن رواد هذا المذهب:

-ماكس آرنست Max Ernst

-خوان ميرو Joan Miro

-رينيه ماجريت Rene Magritte

-سلفادور دالى Salvador Dali

ومن الأعمال التي تمثل هذه الحركة وتظهر فيها سماتها:

-امرأة ،طائر في ضوء القمر Women ,Bird by Moonlight ١٩٤٩ خـوان ميرو كما بالشكل رقم (٢-١٠)

-"النوم" Sleep ١٩٣٧ سيلفادور دالى كما بالشكل رقم (٢-١١)



الشكل رقم (٢-١٠)
امرأة ،طائر في ضوء القمر Women ,Bird by Moonlight ١٩٤٩ خوان ميرو



الشكل رقم (٢-١١)
"النوم" Sleep ١٩٣٧ سيلفادور دالى

الفصل الثالث

تاريخ الفوتوغرافيا

٣-تاريخ الفوتوغرافيا:

يقول رولاند بارذيس (Roland Barthes) أحد نقــاد الثقافــة الفرنســية :"إن القرن التاسع عشر أعطى لنا كل من التاريخ والفوتوغرافيا إلا أن التاريخ ما هـــو إلا شهادة يصعب الإمساك بها والتأكد من أحداثها والفوتوغرافيا كتـــاريخ هـــى موقــف الفوتوغرافى ونقد للطبيعة والبيئة المحيطة به". [١]

ويحدد جون سيزاركوفسكى (John Szarkowiski)[٢] مفـــــهوم أى اخـــتراع :"على أنه اسم ندعو به الأجهزة ،والذى ينتج عن طريق أفكار علم التنبؤ المعقدة وهـى تتضمن حالة من الفكر والمناخ السياسى والمكونات التكنولوجية وما يقـــترح لنهضـــة علمية وفكرية واجتماعية جديدة" [٣].

وإذا نظرنا إلى تاريخ الفوتوغرافيا من خلال تكنولوجياته الثـــلاث البصريـــة والميكانيكية والكيميائية نلحظ أن الفوتوغرافيا بدأت في الانتشار منذ أواخر ثلاثينيـــات القرن التاسع عشر عندما نجح الباحثون في الحصول على صور فوتوغرافية لها صفة البقاء إلا أن أصولها تصل إلى حد بعيد عن هذا التاريخ بل يمكن أن تصل إلى فجـــر إدراك الإنسان.

اختلفت الآراء في كتب التاريخ المختلفة عن الفوتوغرافيا في الشكل والكم بـل والجنسية من أمريكية وإنجليزية وألمانية وفرنسية وغيرها، ذلك في من هو أول مـــن صنع صورة فوتوغرافية ثابتة.

وحسب رواية المؤرخين في المناقشات والببليوجرافيات حول التقنية، هنـــاك شخص آخر غير كل من فوكس تالبوت فى بريطانيا و دافيد نيبسى في فرنســـا هـــو صاحب الوصول إلى عمليات التثبيت ،إلا انهم هم أول من أعلنوا عن هذا الاخـــتراع في جريدة علمية في كل من فرنسا وبريطانيا ذلك عام ١٨٣٨ .

---

(١) Liz Wells, Photography: A Critical Introduction, Pub. By: Routledge, first edition, ١٩٩٧.p.١١

(٢) Szarkowiski هو: صاحب كتاب "رؤية المصور الفوتوغرافي" (photographer's eye) لعام ١٩٦٦ والمعاد نشره فى ١٩٨٠

(٣) Op. Cit.,.p.١٢

٣-١-ظهور الفوتوغرافيا:

صاحب فكرة الكاميرا -أصل الفوتوغرافيا- هو ذلك الشخص الذي لاحظ ظاهرة مرور أشعة الضوء خلال ثقب في مكان مغلق وظهور الصورة الخارجية على الحائط المقابل لثقب المكان المغلق ولولاه لما وجدت الفوتوغرافيا.

اختلفت الآراء حول هذه الشخصية المبتكرة في الحجرة المظلمة (Camera Obscura) هي اللفظ اللاتيني لكلمة (Dark Chamber) وحتى عام ١٩١٠ واكتشاف مخطوطة الحسن بن الهيثم ،ظن البعض أن فكرة كاميرا التصوير ترجع لكتابات روجر بيكون أي ترجع إلى روجر بيكون (Roger Bacon) فى أواخر القرن الثالث عشر[١] ،ولكن كتبت إحدى المراجع للكاتب Alfred A. Bloker أن صاحب هذه الفكرة هو أرسطو (Aristotal) فى القرن الرابع قبل الميلاد عندما ذكر طريقة لرؤية خسوف الشمس (A Solar Eclipse)[٢]بدون أن تؤذى العين وقد أكد ذلك الكاتب (Aaron Sharf) فى كتابه عن رواد الفوتوغرافيا[٣]،إلا أنه لم يقع تحت يد الدارس أى ما يثبت صحة هذه المقولات من كتابات لأرسطو عن فكرة كاميرا الحجرة المظلمة ولكن المؤكد هو كتابات العالم الباحث الحسن بن الهيثم حتى أن اليونانيون ترجموا عن علمه الكثير فتحول اسمه من الحسن بن الهيثم إلى (Alhazen) وقد كتب هذه النظرية فى كتاباته عن أصول علم البصريات.

وقد أثرت أعمال الحسن بن الهيثم على المفكر روجر بيكون (Roger Bacon) فى العصور الوسطى وأنتج عام (١٢٦٧) صورة بصرية وهمية- غير حقيقية - من خلال عمل جهاز من المرآوات تعمل بمبدأ الغرفة المظلمة، وقد استفاد الفلكيون من تلك الظاهرة فكانت الوسيلة الشعبية لدراسة الخسوف والكسوف بأمان تام[٤].

إلا أن انتشار استخدام كاميرا الحجرة المظلمة كما في شكل (٣-١) بدأ في عصر النهضة كوسيلة للرسم من خلالها ولقد استخدمه الفنانون المشهورون أمثال ليوناردو دافنشى فبنى غرفة مظلمة صغيرة ليختبر نظرياته عن طريق نظرية عمل

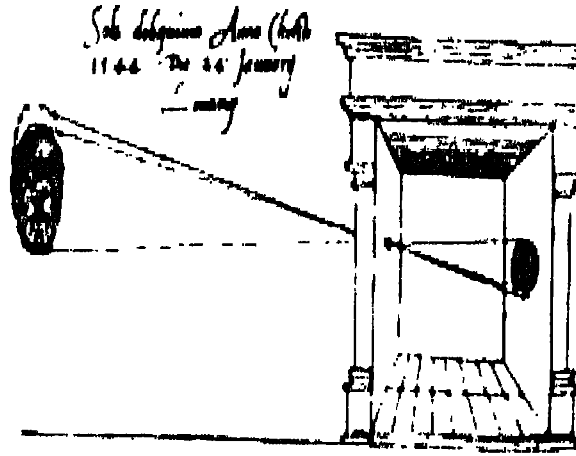
---

(١) Helmeit Gernsheim in collaboration with Alison Gernsheim, (The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to ١٩١٤), Oxford University press, ١٩٥٥.

(٢) Alfred A. Blaker, (photography art and technique) Focal press, Boston, Second edition, ١٩٨٨. p. ٤.

(٣) Aaron Scharf, (Pioneer of photography), an album of pictures and words written and complied By: Aaron Scharf, Harry N. Abrams inc., New York, ١٩٧٥. P.١٠.

(٤) http://www.digitalcentury.com/encyclo/update/photo-hd.html ,(٤/٤/١٩٩٩)



شكل رقم (٣-١)

كاميرا الحجرة المظلمة الذي ظهر في كتاب باتيستا"سحر الطبيعة" عام ١٥٤٤.

عين الإنسان ومفاهيم المنظور، إلا أن رداءة الصورة المتكونة من خلال ثقب كـــاميرا الحجرة المظلمة جعلت منها وسيلة غير مؤثرة أو مرغوبة لرؤية العالم[١].

وعندما قدمت العدسة (Orbem é Vitro) وهي نوع من العدســـات البدائيـــة محدبة الوجهين (Primitive Biconvex Lens) أحدثت ثورة فـــي اســـتخدام كـــاميرا الحجرة المظلمة ،ثم طورت لأشكال متنوعة ساعدت على تقليـــل التشـــويه وزيـــادة الوضوح[٢].

وفي حوالي عام ١٥٥٨ اقترح أحد علماء مدينة نابولي بإيطاليا وهو جيوفـانى باتيستا ديلا بورتا (Giovanni Battista Della Porta) أن الغرفة المظلمـــة ســـتكون مساعد رائع للفنانين ،فناقش في كتابه "سحر الطبيعة" (Magiac Naturalis) اســـتخدام كاميرا الحجرة المظلمة في البورتريهات والمناظر الطبيعية والطبـــع مـــن الزيتيـــات الأخرى فكتب يقول: "عن طريق العدسة سترى كل شئ واضح من أوجه المارين فـــي الشوارع وألوان ملابسها وكل الموضوعات التي تقف بجانبها".

وصف جيوفانى باتيستا ديلا بورتا كاميرا الحجرة المظلمة في كتابه وصفًـــا دقيقًا كاملاً ،فكان أول من وضع الأسس المتطورة للحصول على صورة مـــن خـــلال كاميرا الحجرة المظلمة ،وقد تطورت أشكالها بتقدم علم البصريات و تم الحصول على كاميرات حجرة مظلمة صغيرة الحجم بل ومحمولة[٣].

وفي عام ١٥٦٨ وصفت كاميرا الحجرة المظلمة عن طريق أحـــد الرجـــال الفينيقيين البارزين المدعو دانيلي باربارو (Daniele Barbaro) علـــى أنـــها حجـــرة مظلمة مزودة بعدسة وديافراجم فكان هذا الوصف للأصل الذي طور منه فتحة العدسة (Aperture) كما قال أنها يمكن أن تصنع مع التقدم بحجم أصغر وعلى ذلـــك تصبـــح الصورة الملتقطة أكثر حدة[٤].

ثم قام فريدريك ريزنر (Friedrich Risner) عام ١٥٧٢ بتركيب صنـــدوق صغير يمكن أن يحمل في كل أنحاء القـــرى ويســـتخدم لعمـــل رســـومات مســـاحية (Topographic Image) فقل حجم الحجرة المظلمة وجودتها البصرية.

---

(١)Helmeut & Alison Gernsheim, Op. Cit.

(٢) http://www.digitalcentury.com/encyclo/update/photo-hd.html ,(٤/٤/١٩٩٩)

(٣) Camfield & Deirdre wills,(History of photography, Techniques & Equipment), Hamlyn Pub., ١٩٨٠.

(٤) Helmeit Gernsheim in collaboration with Alison Gernsheim, (The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to ١٩١٤), Oxford University press, ١٩٥٥.

وفى أثناء النصف الثاني من القرن السابع عشر انتشـرت كـاميرا الحجـرة المظلمة في كل أنحاء أوربا واستخدمت في الرسم الزيتي والمعماري وغيرها [١].

وفي عام ١٦٧٦ أضاف جون كريسـتوف ستورم (Johann Christoph Sturm)[٢] المرآة العاكسة (Reflex Mirror) والمثبتة بزاوية ٤٥ درجة مـن العدسـة فتظهر صورة العدسة من خلال عكسها على المرآة على شاشة فى أعلاها فكانت هـذه الفكرة هى لب فكرة الكاميرا العاكسة ذات العدسة الواحدة فيما بعد كما يظهر فى شكل رقم (٣-٢) [٣].

أما القطع العدسية ذات الأبعاد البؤرية الطويلة والقصيرة فكشف الراهب جون زوهان (Johann Zohn) القاطن فى Wurzburg عن أحد قطع لغز الفوتوغرافيا عـن طريق تطويره لتصميم العدسة ،وهى أحد الأشكال البدائية للعدسات طويلة وقصـيرة البعد البؤرى، فأمكن رؤية المشاهد البعيدة للمناظر الطبيعية أو القريبة للبورتريـهات عن طريق تغير بسيط في مكونات العدسة بل لقد طلى الجزء الداخلي للحجرة المظلمة الخاصة به ليتجنب الانعكاسات [٤].

وحتى ذلك الوقت وإلى أكثر من مائة وخمسون عام قبل أن يندمج كـل مـن كاميرا الحجرة المظلمة والكيميائيات الحساسة للضوء (Photosensitive Chemicals) ليصنع النموذج الدائم الذى استمر حتى الآن فان التغيرات اللاحقة لا تكاد تذكـر فـى ميكانيكا الكاميرا إلا إن التطور اصبح في حاجة اكبر لعمليات تساعد لا على تسـجيل الشكل الضوئي الساقط على الكاميرا بل وتثبيت هذا التأثير.

٣-٢-الكيمياء الضوئية The Photochemistry

أول الدلائل للتجارب العلمية التى تشير إلـى المقدمـات المبكـرة للكيميـاء الفوتوغرافية (الكيمياء الضوئية) يرجع الفضل فيها إلى الكيميائيون العرب فى القرنين

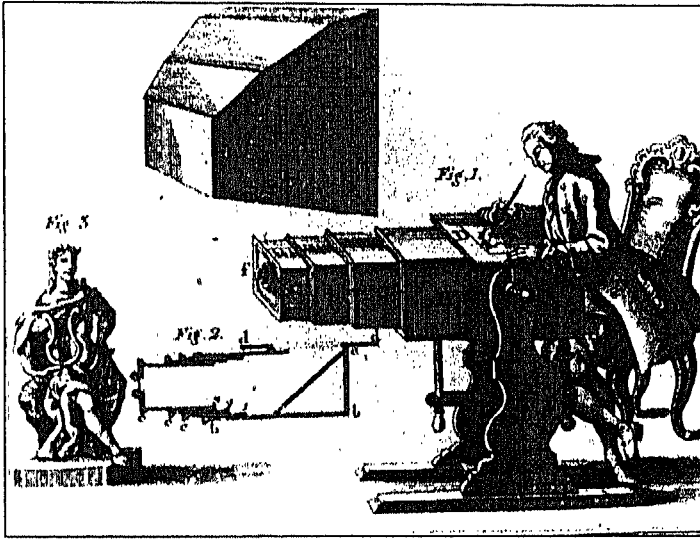
---

(١)Camfield and Deirdre wills, (History of photography, Techniques and Equipment), Hamlyn pub. , ١٩٨٠.

(٢)Johann Christoph Sturm مدرس الرياضيات ل جامعة : Altdrofبالمانيا

(٣)Helmeit Gernsheim in collaboration with Alison Gernsheim, (The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to ١٩١٤), Oxford University press, ١٩٥٥.

(٤) Liz Wells,(Photography: A Critical Introduction),Pub. By Routledge, first edition,١٩٩٧.



شكل رقم (٣-٢)

الحجرة المظلمة كمساعد للفنانين للرسم

جورج براندر"طاولة كاميرا الحجرة المظلمة"

George Brander " Table Camera Obscura "

١٩٦٧

الثامن عشر والتاسع عشر، والتي استفاد منها الأوربيين في فلسفتهم الكيميائية القديمة طوال القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

وفى العصور الوسطى لوحظت حقيقة أساسية في الكيمياء الضوئية وهى تأثير الشمس أو الضوء على الألوان مثل اسوداد الجلد البشرى عند تعرضه للشمس ،وقد كانت تستخدم هذه الملاحظات بشكل محدود مثل استخدامها للأغراض المنزلية وطرق التصنيع ،ولقد بقيت الخاصية الحقيقية لهذه التأثيرات دون تفسير لعدة قرون والتي حاول البعض الوصول إلى تفسير لها فأرجعها البعض للهواء ونسبها آخرون إلى الحرارة بدلاً من الضوء وظلت هذه الظواهر تفسر على نحو خاطئ حتى دحضها العالم الفرنسي لافوازييه (Lavoisier) أحد مؤسسى الكيمياء الحديثة ،فبعد سنوات طويلة من اختراع فريدريك ريزنر (Friedrich Risner) لكاميرا الحجرة المظلمة بدأ العالم الألماني انجلو سالا (Angelo Sala) تجاربه مع المادة التى تشكك فى إمكانياتها والمسماة (أملاح الفضة) فدون ملاحظاته فى عام (١٦١٤) قائلا: " عند تعرض بودرة نيترات الفضة للشمس فإنها تتحول للاسوداد مثل (لون الحبر)" ولم يستطع في ذلك الحين أن يميز ما الذي أحدث التفاعل فعل ضوء الشمس أم حرارتها التي أحدثت التفاعل [(١)] ،ولم يكن حتى عام ١٧٢٥ عندما حل جون هينرش شولتز (Johann Heinrich Schulze)[٢] هذا الغموض عند محاولته لعمل الفسفور (Phosphorous) ،فاكتشف شولتز الكيمائيات التي تحدث التفاعل العكسي من ملاحظة أن قطعة الطباشير المغمورة في حامض نترات الفضة (Silver Nitric) تتحول إلى اللون الأرجوانى (Purple) عند تعرضه للضوء بينما يظل الجانب غير المعرض للضوء بلونه، وظن فى البداية أن ذلك بفعل الحرارة إلا أن تجربة استخدام شعلة نار (تأثير الحرارة) لم يحدث أى تأثير فوتوغرافى ،وبعد عدد من التجارب أدرك شولتز (Schulze) أن محلول نيترات الفضة يتحول للسواد بفعل الضوء[(٣)].

ومع التقدم والرغبة في التحول الاجتماعي ما ساعد على تقدم علم الكيمياء الضوئية إلى المرحلة التالية ،ففي عام (١٧٣٧) أصبح شولتز (Schulze) عضو فى أكاديمية العلوم الملكية بباريس وفيها قدم طريقة للكتابة بطريقة سرية وهى إحدى طرق الكيمياء الضوئية باستخدام محلول ضعيف من نترات الفضة (كحبر) حيث تجهز

---

(١)(' www.digitalcentury.com/encyclo/update/photo-hd.htm ,(٤/٤/١٩٩٩).

(٢) Johann Heinrich Schulze: استاذ التشريح ل بلدة (Nüremberg)

(٣) Helmeit Gernsheim in collaboration with Alison Gernsheim, (The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to ١٩١٤), Oxford University press, ١٩٥٥, P.٢١.

الحروف مسبقًا بواسطة إضاءة ضعيفة والتى تظل مختفية حتى تتعرض لضوء الشمس لعدة ساعات [1] ،إلا أن الصور المتكونة بواسطة أملاح الفضة لم تكن دائمة حتى ذلك الوقت.

وفى عام ١٧٧٧ اكتشف الكيميائى السويدي كارل وليام شييل (Carl Wilhelm Scheele) أن كلوريد الفضة المسودة (Blackened Silver Chloride) لا يذوب فى الأمونيا (Ammonia) بينما يذوب كلوريد الفضة غير المعرض للضوء في الأمونيا،ولقد أدى ذلك الاكتشاف إلى إمكان إظهار الصورة عن طريق غسل كلوريد الفضة في حمام أمونيا بعد عملية التعريض، وبما أن الصورة المتكونة من أملاح الفضة عبارة عن كل من كلوريد الفضة السوداء بفعل الضوء وغير القابلة للذوبان في الأمونيا وكلوريد الفضة الذي لم يتعرض للضوء والقابل للذوبان تمامًا في الأمونيا وأملاح الفضة التي تتوسط فيما بين كلوريد الفضة المعرضة وغير المعرضة فتتفاوت نسب ذوبانها في الأمونيا تبعًا لنسب تعرضها للضوء[2].

وبانبهار شييل (Scheele) بالعلاقة بين الضوء وأملاح الفضة الحساسة للضوء استمر في عمل اكتشافات مهمة ومنها أن تعريض لوح من الورق المغطى بكلوريد الفضة إلى طيف الشمس يُحدث اسوداد للورق بدرجات تختلف تبعًا لاختلاف الطيف المستخدم فالبنفسجي على سبيل المثال يحول كلوريد الفضة للسواد في خمسة عشر ثانية في حين أن الأصفر يصل إلى خمسة دقائق ونصف ويصل الأحمر إلى عشرين دقيقة.

ولقد أكد د.جوزيف بلوك (Dr. Joseph Block) (١٦٩٩-١٧٢٨) نفس النتائج في محاضراته بل وأظهر أن أملاح الفضة تتحول إلى الحالة المعدنية عند تعرضها للضوء.

وعندما بدأ توماس ودجوود (Thomas Wedgwood) سلسلة من التجارب كان هدفه هو التسجيل بواسطة الوسائط الكيميائية للصور المنتجة بواسطة كاميرا الحجرة المظلمة ،فاستفاد من التجارب السابقة عليه لكل من شييل (Scheel) و شولتز (Schulze)،فصنع سلسلة من الصور على الورق والجلد للموضوعات غير المتحركة وتم وصف هذه العمليات عن طريق صديقه همفرى ديفى (Humphery Davy)

---

(١) Michaell Langford, (Advanced Photography), Focal press, fifth edition, London,١٩٨٩, P. ١٤٨.
(٢) Helmeit Gernsheim in collaboration with Alison Gernsheim, (The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to ١٩١٤), Oxford University press, ١٩٥٥, P.٢٣:٢٨.

الكيميائي المشهور في الورق البحثي المنشور في جريدة المعهد الملكي (The Journal of Royal Institution) عدد (١) رقم (٩) فى ٢٢ من يونيو (١٨٠٢) فـــى صفحـــة ١٦٥ تحت عنوان (رواية لطريقة طباعة الرسومات الزيتية من خلال الزجاج ولعمـل لمحات عن حياة أشخاص عن طريق قوة الضوء على نترات الفضة) والذى اخـــترع بواسطة توماس ودجوود(Tom Wedgwood)ورصده همفرى ديفى[1].

ويتضح لنا أن كل التجارب حتى ذلك الوقت لم تستطع أن تصل لإنتاج صورة من نترات الفضة يمكن تثبيتها إلا أن كل ما توصلوا إليــــه طريقــة لعمــل ترسـيخ (Stabilization) للصورة الناتجة من تعرض نترات الفضة للضوء من خلال أبحــاث (ديفى).

ولقد استخدمت كـــاميرا الحجـــرة المظلمـــة بواســطة اسكتشـــات (Josiah Wedgwood) فى القرن الثامن عشر لعمل التصميمات لزخرفات على خزفياته ،ولقـد بدأ ابنه الرابع (Thomas Wedgwood) في تسعينيات القرن الثامن عشـو (١٧٩٠)[2] سلسلة من التجارب والتي كان هدفها التسجيل بواسطة الوســائط الكيميائيــة للصــور المنتجة بواسطة كاميرا الحجرة المظلمة.

وعلى الرغم من تكويــن (Wedgwood) لمعادلــة تســجيل الضــوء إلا أن (Davy) كان له القدرة على اقتراح طريقة لترسيخ (Stabilizing) هذا التأثير وحفظهم من الاسوداد عند تعرضهم مرة أخرى للضوء.

أما أول من عرف بأنه استطاع تقديم صورة دائمة عن طريق فعل الضوء تـم الاتفاق على أنه الرجل الفرنســي جوزيــف نيســفور نيبســي (Joseph Nicéphre Niepce) فى أوائل القرن التاسع عشر عندما كان فى منتصف العمر ولقد اهتــم مــن بعدها بالليثوجراف (Lithography) ،وبدأ التجارب بـــهدف نشــر طريقــه لإنتــاج تصميمات مباشرة من خلال (Litho Stone) حجر الليثو بفعل الضوء عوضًــا عــن الطرق المجهدة لعمل رسومات باليد.

وفى خلال (١٨١٥) قام نيبسى بتجارب مستخدمًا الورق الذي قام بتحسيســه ليتأثر بفعل الضوء عليه مع خليط من الطباشير (Chalk) ونـــترات الفضـــة (Silver

(١) http://www.genealogy.org/~ajmorris/photo/history.htm

(٢) Camfield and Deirdre wills, History of photography, Techniques and Equipment, Hamlyn pub. , ١٩٨٠.p.١٢

(Nitrate) والملح (Salt) مثل ودجوود(Wedgwood) إلا أنه لم يتمكـــن مـــن تثبيــت الصورة التى كونها فصب اهتمامه على مواد أخرى.

فى عام (١٨٢٦) نجح فى تثبيت الصورة التى كونها بواسطة كاميرا الحجــرة المظلمة (Camera Obscura) ولقد اعتمدت طريقته على اكتشـــافه طبقـــة التغطيـــة المصنوعة عن طريق مزج كميات من مـــواد (أشــباه الأســفلت) (Asphalt-Like) والبتيومين (Bitumen– القار) فى مذيب مناسب مــع التحكــم فــى نســب القســاوة (Hardening) عند تعريضها للضوء شكل (٤–٣) ،وبعد التعريض يتم غسل الشريحة (Plate) بواسطة زيت اللافاندر (Oil of Lavender) ،وعلى ذلك فإن المساحات غــير المتصلبة (Unhardened) تتلاشى تاركة الصورة الدائمة ،ومن سوء الحــظ أن هــذه العمليات كانت غير مرضية للفوتوغرافيا العادية كما أنها تتطلـــب تســجيل ضوئــي (تعريض) لمدة تصل إلى ثمان ساعات.

وفى نفس العام تعرف نيبسى (Niépce) على لويس جاكوب داجيير (Louis Jacques Mandé Daguerre) عن طريق رجـــل البصريـــات الفرنســى شــراليير (Cheralier) وبعدها بعامين كونوا شركة ،إلا أن وفاة نيبسى (Niépe) فى عام ١٨٣٣ كانت قبل أن يتم أي تقدم يُذكر، وعلى الرغم من أن ابنه ايذادور(Isidore) أتــم هــذه المشاركة ،إلا أن داجيير (Daguerre) أصبح العضو المسيطر.

وفى السابع من يناير عـــام (١٨٣٩) تــم إعـــلان الاكتشـــاف تحــت اســم (Daguerreotype) (عمليات التشغيل الداجييريه) رسميًا بواسطة فرانســـواه أراجــو (François Arago) سكرتير الأكاديمية الفرنسية للعلوم[1].

٣-٣-الداجيريه (The Daguerreotype):

انتشـــرت الداجيريــــه لنيبســـي تحـــت اســـم الـــهليوجراف (Heliographs) (Helios=sun, Graphos=paint باللغة اليونانيـــة)،وســـميت أيضـــا بـــألواح القـــار (Bitumen) ،واستخدمت شرائح من النحاس والفضة عالية الصقل(Highly Polished Sheet of Silver-Plated Copper) كقاعدة أو في حالة نادرة شريحة من الفضة فقط، فعرفت باسم المرايا ذات الذاكرة (Mirrors with a Memory) حيث يتـــم تحســـيس الشرائح عن طريق تعريض السطح الفضي للبخار المتكون من تسخين بلورات اليـــود الصلبة (Solid Iodine Crystals) في صندوق تبخير (Fuming Box) وعلى هذا

---

(١) Camfield and Deirdre Wills, ibid p.١٣.



شكل رقم (٣-٣)
أوائل الطبعات الناجحة لنيبسى

Nicephore Neipce " View from a window at Gras"
١٨٢٦

يتكون يوديد الفضة (Silver Iodide) على السطح، ثم تعبأ بعد ذلك في الكاميرا ثم يتم التعريض ،أما زمن التعريض فتطلب من عشر دقائق حتى ساعة لكل شريحة على حسب مقدار شدة الضوء، والصورة المتكونة يتم إظهارها بفصلها مؤقتًا في الصندوق الموضوع فوق طبقة من الزئبق (Mercury) والذى يدفأ بواسطة مصباح الكحول الصغير الحجم ،وعلى هذا فإن البخار المنطلق يُكون عند التوحد مع يوديد الفضة – المعرض للضوء– المُملغم* بعد أن يتم معالجة اللوح بمحلول من الملح فيحل محل أي أجزاء متبقية من يوديد الفضة والتي لم توظف لإنتاج الصورة ،فتنتج صورة تظهر فيها مملغم لمناطق الإضاءة (للفضة والزئبق) ومناطق الظلال هي الفضة المصقولة مما يُوجب أن تُحمل الشريحة بالطريقة التي تعكس بعض السطح الداكن ،ومن الواضح أن كل من زاوية الرؤية وظروفها ضروريتان ليتم رؤية الصورة جيدًا(١).

كانت كل صورة متفردة (لا يمكن إعادة إنتاجها إلا عن طريق عمل طبعة داجييريه من الصورة الأصلية حيث تتكون صورة عكسية للأصول فتتكون صورة مقلوبة (اليسار يمين والعكس) وعادة ما يتم ملاحظتها في صور الزفاف فتتغير الأوضاع فيظهر الخاتم في اليد اليمنى عوضًا عن اليسرى، أو عن طريق وضع الأزرار في الملابس ،وعند الرغبة في الحصول على صورة مُعدلة (Right Way Round Pictures)يوضع منشور أو مرآة في أمام عدسة الكاميرا.

وبعد الإعلان عن اكتشاف هذه العملية قامت المفاوضات مع الحكومة الفرنسية والتي احتدت في أغسطس (١٨٣٩) في الترتيبات التي يمكن أن تقوم بها بشأن المنحة المقدمة منها بقدر ٦,٠٠٠ و٤,٠٠٠ فرنك لكل من داجير وازيدور نيبس (ابن Nesphor) من أجل الكشف الكامل عن هذه العملية ،وتمت موافقة الشركاء وتم إعلان هذه العمليات للحكومة وأصبحت معلوماتها بدون رسوم للعالم كله ما عدا في إنجلترا حيث تقدم الموظف الحكومي مايلز بررى (Milcs Berry) لامتياز استخدامها ومن ثم منح حق الامتياز البريطانى رقم (١٨٣٩-٨١٩٤) فى الرابع عشر من أغسطس لعام (١٨٣٩) وكان هذا قبل ٥ أيامٍ من الإعلان التاريخى الذى قام به فرانسواه أراجو (François Arago) فى ظهر التاسع عشر من أغسطس لعام ١٨٣٩ وذلك فى الاجتماع لأكاديمية العلوم ،فى اللقاء بين أكاديمية العلوم وأكاديمية الفنون الذى أقيم فى قصر ولى العهد ولم يتقدم داجيير (Daguerre) وقيل أنه كان يعانى من الإصابة بالسعال.

---

*المُلغم:زئبق ممزوج بمعادن اخرى-Amalgam

(١) Camfield and Deirdre wills, ibid p.١٤.

إلا أن الحقيقة أن عمليات التشغيل (Process) أُعطى حق امتيازها في إنجلترا واستغلالها كاستثمار تجارى وهذا دليل على أن الداجيريه الإنجليزية الأولى لم تكـــن تحمل اسم الفوتوغرافي (داجير) حيث كان العديد من مستخدمي هذه الطريقة لم يكونوا حاملين لترخيص مزاولة هذه التشغيلات[(١)].

٣-٤-الرسم الفوتوغرافي وطريقة الكالوتيب:

The Photographic Drawing and the Calotype:

في عام (١٨٣٣) استخدم فوكس تالبوت (Fox Talbot) (Camera Lucida) لتساعده فى عمل اسكتشاته لكنه لم يحصل على نتيجة مرضية، وكانت النتيجة أنه قرر تجربة إنتاج عمليات كيميائية لتسجيل الصورة وعند عودته لبلده في لاكوك (Lacock) بدأ سلسلة من التجارب والذى توج بالعمليات الفوتوغرافية التى نعرفـــها الآن وهـــى إنتاج الصورة السالبة للموضوع وطريقة عمل عدد من الإيجابيات منها.

استخدم النحاس والفضة كقاعدة معدنية تحمل المستحلب الحساس أما الورق ذا الحساسية الضوئية فلقد انتشر على يد ودجوود(Wedgwood) إلا أن فوكس تـــالبوت هو من كشف الغبار عن الجدال الأخير وهو تثبيت الصورة ،وكانت تجاربه الأولـــى تتضمن شرائح ورقية عادية محسسة للضوء وبعد تعريضها للضوء يتم معالجتهم فـــي محلول من كلوريد الصوديوم (ملح الطعام) يتلوه آخر مستخدمًا نترات الفضة (Silver Nitrate) فيتكون مركب من كلوريد الفضة الحســـاس للضـــوء (Silver Chloride) متداخلاً مع نسيج الورق نفسه والذى يسود عند تعريضه لفعل الضوء ،وقـــام بوضـــع أشياء رفيعة مثل قطع من الأربطة أو أوراق النبات أو ورق مطبـــوع علـــى إحـــدى جانبيه ملاصقًا للورق الحساس ثم يعرضه لشمس ناصعة،وعندما يسود الورق الحساس إلى درجة كافية يقوم بتثبيت الصورة في محلول من الملح الشائع استخدامه (كلوريـــد الصوديوم) لترسيخه بدرجة كافية و يمكن رؤيته في الضوء العادي بـــدون أن يســـود مرة أخرى ،فكان الناتج عبارة عن صور لهذه الأجسام كما يظهر في الشكل رقـم (٣-٤) ،ومن الجائز أن نقول أن هذه الصور الفوتوغرافية و طريقه الحصول عليها هـــي الملهم الحقيقي لفنانين أمثال (مان راى) و (ماهولى ناجى) المنتجان لطريقه الفوتوجرام (Photogram).

---

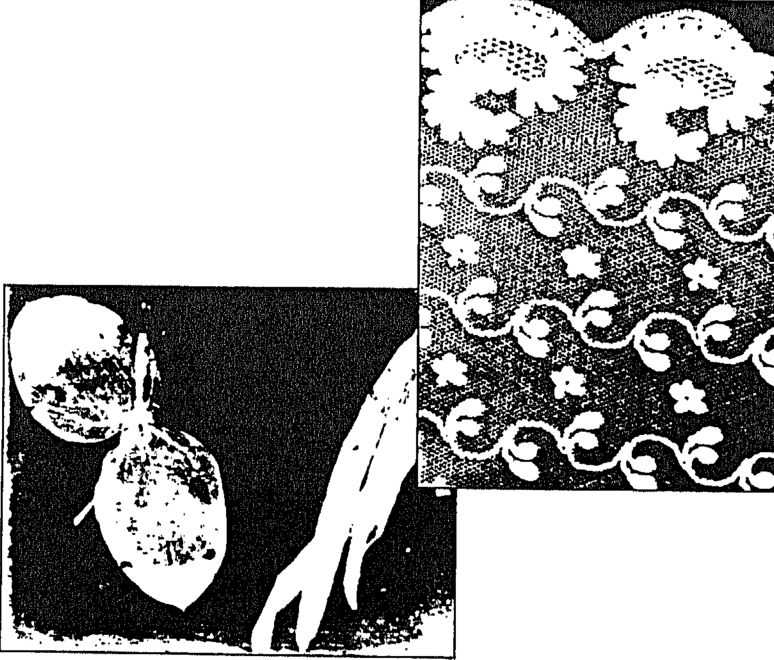
(١) Camfield and Deirdre wills, ibid P.١٥

انتج فوكس تالبوت النيجاتيف باستخدام كاميرات خشبية صغيرة وأكثر هـــذه النيجاتيفات شهرة هي التي تصف النافذة الموجــودة فـــي صـــالون جنــوب لاكــوك (Lacock Abbey) والتي يُعتقد أنها من أوائل النيجاتيفات التـــي أمكــن لــها البقــاء والأصلية منها موجودة في المجموعة الفوتوغرافية لمتحف العلوم بجنوب كنســينجتون (Kensington) بلندن.

وفى وقت لاحق استطاع أن يحصل على طبعات إيجابية عن طريق الطبـــع الملامس (Contact Printing) للنيجاتيف إلى ورق مماثل للورق المحسس ولقد سميت هذه العمليات الرسم بالضوء (Photogenic Drawing) وعند ســماعه عــن أعمـــال داجبير (Daguerre) بفرنسا أسرع في الإعلان عن تجاربه الخاصة وعــرض أمثلــه لأعماله في اجتماع للمعهد الملكي (Royal Institution) في يناير ١٨٣٩.

وفى سبتمبر عام ١٨٤٠ عمل فوكس تالبوت بنصيحة صديق له فـــي عمـــل الاكتشافات المهمة والتي هـــي ألــواح مــن ورق مُعــد بطريقــة الرســم بــالضوء (Photogenic Drawing) الذي أعطى تعريض قليل كما كان غير كافي لإنتاج صورة مرئية ،وعن طريق استخدام حامض الجاليك (Gallic Acid) تم إظهار هذه الصـــور الفوتوغرافية بنقلها إلى أخرى مرئية فكان الناتج نيجاتيف بالطبع ،إلا أنه يمكن عمـــل الإيجابيات عن طريق عمل طبع ملامس ،ولقــد ســميت هــذه العمليــة بالكــالوتيب (Calotype) والمنتشرة باسم التالوتيب (Talotype) ومن الخطأ أن يُشار إلى أن هناك طبعات بوزتيف صنعت بهذه الطريقة ككالوتيب حيث كانت كلها تقريبًا طبعـــات مـــن ورق الملـــح (Salt-Paper Prints) ،فكـــانت الطبعـــات التـــى أنتجـــت مـــن ورق "Photogenic Drawing" من نيجاتيفات الكالوتيب)[1] ،وتم شرح هذه العمليـــات فـــى ورق قدم فى اجتماع الجمعية الملكية (Royal Society) الذى أقيـــم فـــى ١٠ يونيـــو ١٨٤١، والذى أجملها فى الترخيص أو حق البراءة رقم (٨٠٨٤٢) والذى منح له فـــى ٨ فبراير من نفس العام (٨ فبراير ١٨٤١) (ويمكن اختصاره أنه لوح مـــن ورق ذى جودة عالية للكتابة تم صقله من إحدى جوانبه بمحلول من نترات الفضة ثم جفف ثـــم غمس فى حوض من أيوديد البوتاسيوم (Potassium Iodide) فتفاعل كلا المركبـــان منتجان يوديد الفضة (Silver Iodide) المتخلل فى نسيج الورق، وحيـــث أن النســيج الورقى يحتوى على وفرة من يوديد الفضة ومع قلة حساسيته للضـــوء فإنـــه يمكـــن الاحتفاظ بها للاستخدام مستقبلياً وقبل استخدامها بفترة قليلة يتـــم تحسيســـها بواســـطة تعويمها فى محلول من نترات الفضة (Silver Nitrate) وحامض الأسيتك (Acetic

(١) Camfield and Deirdre Wills, ibid p.١٦



شكل رقم (٣-٤)

صورتان فوتوغرافيتان قام فوكس تالبوت بإنتاجهما في تجاربه الأولى.

Acid) وحامض الجليك (Gallic Acid) والتى سميت بمحلول جالو-نيترات الفضة" (Gallo-Nitrate of Silver Solution)على يد فوكس تالبوت.

ولقد علق فوكس تالبوت على الحساسية العالية للمواد الناتجة على أنه فى ظروف الشمس الساطعة (الإضاءة العالية) يكون وقت التعريض دقيقة واحدة بفتحة F١٦١١ وهى قدر كافى للحصول على تعريض صورة، ثم يتم تشغيل الصورة الكامنة (Latent Image) بغمرها فى محلول جالو-نيترات الفضة (Gallo-Nitrate Silver) والتى تثبت فى محلول بروميد البوتاسيوم (Potassium Bromide) والذى استبدل فيما بعد بثيوسلفات الصوديوم (Sodium Thiosulphate) الهيبو (Hypo).

الداجيريه صورة فريدة ذات نقاء وجودة عالية، أما طريقة (الكالوتيب) فبسبب الطبيعة الليفية للورق المستخدم فى كل من السلبية والورق الملحى الإيجابى المعد للطبع (Salt-Paper Positive Print) فكانت دائمًا ما تظهر الصورة أقل حدة وأكثر نعومة ،إلا أن كلا الطريقتين يتطلبان فترة تعريض طويلة والتى لا تتناسب مع طبيعة موضوعات الحياة اليومية التى اهتم بتسجيلها الفوتوغرافيين الأوائل.

وعلى الرغم من كون صورة المسجلة على قاعدة ورقية بطريقة فوكس تالبوت والأقل فى الجودة الحقيقية للصورة النهائية عن الصورة الداجيريرية إلا أنها ذات ميزة عظيمة فى كونها يمكن الاستنساخ منها فيمكن الحصول على أى عدد من الصور الموجبة عن طريق طبع الصورة السالبة[١].

٣-٥-طبعة الألبيومين وطريقة تشغيل الكلوديون الرطب:

أقام نيبسى فيكتور (Niepce St. Victor) عام (١٨٤٧) تجاربه على شرائح الزجاج المغطاة بالألبيومين والألبيومين هو بياض البيض (والذى يعمل كدعامة للمركب الحساس للضوء)والذى يعمل كنيجاتيف، إلا أن وقت التعريض المطلوب مازال طويل ليمكن أن تسجل عليه الموضوعات المتحركة.

قام بلانكوارت ايفرارد (Blanquant Evrard) فى عام ١٨٤٨ بتغطية ورق رفيع وناعم بواسطة بياض البيض (الألبيومين) قبل تحسيسه وكانت النتيجة ورق ذا سطح ناعم وشبه زجاجي (Semi-Glass) والذي كان قادراً على الاحتفاظ بكل الجودة والخواص الموجودة فى السلبية الأصلية (Original Negative)وظلت العملية

---

(١)idib p.١٧,١٨

مستخدمة حتى عام (١٨٩٠) ،وكانت مزايا الزجاج كدعامة للنيجاتيف مدركـــة مــن الأيام الأولى للفوتوغرافيا إلا أن الصعاب العملية كانت في الحصول علـــى قــوام أو أساس شفاف لتغطية الزجاج بأملاح الفضة الحساسة للضوء.

صنع سير جون هيرشيل (Sir John Herschel) أول صـــورة فوتوغرافيـة على الزجاج إلا أن الإعداد للشريحة تتطلب ساعات عديدة من العمل بل وغير عملـى أيضا.

استثمر فريدريك سكوت ارثر (Frederick Scott Archer) النحـــات الــذي أصبح عضو منشأ لنادى الكالوتيب في (١٨٤٧)اكتشاف الكلوديون (Collodion)-فــي ذلك الوقت- واستخدمها كطبقة أساس لتغطية شريحة الزجـــاج ثــم أضـــاف أيوديــد البوتاسيوم (Potassium Iodide) عليها فحصل على طبقة مغطاة ملساء عن طريـــق إمالة الشريحة وفى حين أن الأثير (The Ether) المذاب في الكلوديون قد تبخر تقريبًـا فإن الشريحة يتم معالجتها في محلول نترات الفضة ،ويتم تحضير المـــواد الحساسـة للضوء في مكان مظلم ثم عمل التعريض والنيجاتيف رطب والـــذي يفقـد حساسـية للضوء حين يجف وتتطلب وقت أقل من الكالوتيب (Calotype) أو الداجيريــه كمـا تتميز باستخدام قاعدة شفافة (الزجاج) لا تتداخل مع التفاصيل المسجلة و ذات درجـة لون جيدة ،وقد نشرت هذه العمليات في مارس ١٨٥١ فكانت من أهم المساهمات فــي تطور العمليات الفوتوغرافية.

انتشرت الطريقة الجديدة في الاستخدام لعمـــل البورتريـــهات عوضـــا عــن الداجيريه ،وفى إنجلترا عرفت تحــت اســم إيجابيـــات الكلوديـــون علـــى الزجـــاج (Collodion Positives on Glass) إلا أن المصطلح الأمريكى لها هو الامـــبروتيب (Ambrotype) والذي أصبح الاسم الشائع فيما بعد ،ويعرض بمقاس صغـــير يمـــاثل الصورة الداجيرية بدهان ورنيشى أسود في الخلفية أو شريحة ســوداء مــن الــورق ليتمكن المشاهد من رؤيتها كإيجابية ،أوجدت ضرورة التعريض والمســتحلب مــازال رطبًا صعوبات بالنسبة لمصوري التبوجرافيا (Topography) ومناظر الطبيعية فيجب عليهم حمل خيمة تعمل كغرفة مظلمة محمولة ومن ثم وجه العديد من العلماء تجاربهم ومجهوداتهم تجاه إنتاج ألواح من الكلوديون ذات نتيجة مرضية ولكن جافة (شـــرائح الكلوديون الجافة)[1].

---

(١) ibid. pp.٢٠,٢١

فقام ج.م.تيوبنوت (J. M. Toupenot) الكيميائي الفرنسي في ١٨٥٥بتجربة إضافة مواد متنوعة مثل الشاي أو العسل أو القهوة أو توت العليق وغيرها ،كما اقترح أنه يمكن زيادة حساسية الكلوديون عن طريق تغطية الشريحة بطبقة أو غشاء من الألبيومين المعالج باليود (Iodize Albumen) فيمكن أن يجفف ويحتفظ به في نفس حالته لمدة اسبوع أو أكثر ،فغمر سريع فى حمام من نترات الفضة (Silver Nitrate) هو كل ما يتطلبه قبل أن يتم تعريضه، إلا أنه يعيبها أن الشريحة تتطلب وقت أكبر- فى عمليات التعريض-من شرائح الكلوديون الرطب التقليدية ،وبالرغم من ذلك فقد استخدمها معظم الفوتوغرافيين المشهورين مثل جامس ميود (James Mudd) من مانشستر وروبيرت ماك-فيرسون (Robert Mac-Pherson) المتخصص في الفوتوغرافيات المعمارية بروما ،إلا أن أول شرائح كلوديون جافة قد بدأها د.هيل نوريس (Dr. Hill Norris) من برمنجهام والذي منح براءة الإختراع لعمليات تشغيله في عام (١٨٥٦) فلقد اقترح أن يتم تغطية الشرائح المعدة مسبقًا بمحلول من الصمغ العربي أو الجيلاتين (Gelatin) والذي يجفف ويحفظ في صناديق محكمة الغلق ،وكانت سرعة طريقة الإعداد بمحلول من الصمغ العربي أقل النصف تقريبًا من طريقة الكلوديون الرطب التقليدية، ثم تم عمل مصنع بواسطة نوريس (Norris) في ياردیلی (Yardley) وهى ضاحية من ضواحي برمنجهام، ولقد حظى بشعبية كبيرة فى وقت قصير وبيع هذا الاختراع فى كلا الجانبين للأطلنطي ،ثم قدمت نسخة مطورة لها ضعف السرعة عام (١٨٦٠).

اقترح الماجور ك.روسيل (Major C. Russell) إضافات متعددة لعمليات الكلوديون الرطب لكن لم يحظى أى منهم بنجاح، إلا أنها أدت لاكتشاف أكثر وأهم وهو مظهر الالكالين(Alkaline developer)والذى استخدم بدلا من المظهر الحامضى(Acid developer).

استحدث كل من سايس(B. J. Sayce) وبولتون(W. B. Bolton)-رئيس تحرير جريدة الفوتوغرافيا البريطانية (British Journal of Photography) فيما بعد- العضوين فى جمعية ليفربول للفوتوغرافيين الهواة مبدأ إعداد ملح الفضة الحساس فى الكلوديون نفسه ،كما انتج سايس (Sayce) وفرى (S. Fry) من كينجستون (Kingston) وماوسون وسوان (Mowson & Swan) من نيوكاسيل شرائح جيلاتين الفضة جافة (Gelatino-Silver Dry Plates)مستخدمين أساس مشابه لما يستخدم حتى ثمانينات القرن العشرون إلا أنه حساس للون الأزرق فقط (Blue Sensitive) ،وفى عام ١٨٣٧ اكتشف الأستاذ الجامعي الألماني هيرمان ويلام فوجيل(Hermann Wilhelm Vogel) المتخصص فى الكيمياء الضوئية فى برلين أن

معالجة شرائح مستحلب الكلوديون الرطب بواسطة صبغات أنيلين محــددة (Aniline Dyes) تجعل منه حساس للألوان الممتصة بواسطة الصبغات ،ولقد قاد هذا الاكتشـاف مباشرة إلى مواد ذات حساسـية تامــة للألــوان كلــها (Fully Colour-Sensitive Material) ،فكانت التجارب الأولى لشرائح تمتد الحساسية فيــها مــن الأزرق إلــى الأزرق والأخضر سُميت شرائح الأرثوكروماتيك (Arthochromatic Plates) ، ثــم امتدت لتشمل البرتقالي والأحمــر ســميت شــرائح البــانكرومتيك (Panchromatic Plates).

أصبح الزجاج هو القاعدة التقليدية التي تغطى بالمواد الحساسة للضوء منذ أن قدم ارثر طريقة تشغيل الكولوديون الرطب ويعيب هذه القاعدة الزجاجية قلة المرونــة وسهولة الكسر،ثم انتقل جورج ايستمان (George Eastman) المؤســس الأمريكــي لمنظمة كوداك فى ثمانينات القرن التاسع عشر إلى استخدام مواد الســلبيات الورقيــة (Paper Negative Material) والتي تتحول إلى الشفافية عنــد التلميــع أو الصقــل الشمعي أو الصقل بالزيت بعد عمليات التعريض والتشغيل وكانت متاحة في صــورة شرائح فلميه(Cut Sheet)،إلا أن أول من نجح من عمل شرائح جيلاتين جافــة هــو د.ريتشارد ليتش مادوكس (Dr. Richard Leach Madox)والتي نشرت فــي جريــدة الفوتوغرافيا البريطانية في ٨ سبتمبر ١٨٧١،وطورها الفوتوغرافي جون بورجيــس (John Burgess) في لندن عام ١٨٧٣ في شكل مستحلب جيلاتينــى مجــهز مســبقا (Ready-Prepared Gelatin Emulsion) إلا أنها كانت أبطأ من مستحلب الكلوديــون الرطب ،ثم نشر ريتشارد كينيت (Richard Kennett) مستحلب جيلاتينى رقيق يحــل ويمزج في الماء ثم يتم تغطية الشرائح الزجاجية بها -والتي يقوم بــها الفوتوغرافــي نفسه- وبعدها بعام أعلن عن الشرائح المعدة مسـبقا (Ready-Coated Plates) عــن طريق تجفيف المستحلب بواسطة الحرارة فزاد من استجابة المستحلب للضوء ،اسـتفاد شارليز بنيت (Charles Bennett) من فكرة استعمال الحــرارة واخــترع عمليــات التشغيل تستخدم عمليات النضج(Ripening Process) ونشر تفاصيلــه فــى جريــدة الفوتوغرافيا البريطانية فى ٢٩ مارس ١٨٧٨.

وفى عام ١٨٨٥ صمم وولكر (W. H. Wolker) الفيلم الــرول(Roll Film) لإيستمان وهو عبارة عن مواد رول الورق السالب (Roll of the Paper Negative Material) كاف لعمل ٢٤ لقطة والتى يمكن أن تناســب فــى حجمــها واســتخدامها كاميرات الشرائح التقليدية (Conventional Plate Camera)[1] ،ثم قدم ل.وارنيك (.L

(١) ibid. pp.٢٣,٢٤

(Warnecke) حامل الفيلم الرول (Roll Film Holder) مستخدمًا مساحة من الـــورق المحسس والذى يكفى لعمل مائة صورة فوتوغرافية.

حدث طفرة أخرى فـــي علـــم الفوتوغرافيـــا بـــاختراع الكســـاندر بـــاركس (Alexander Parkes) لمادة صناعية تســـمى السيليولويد (Celluloid) فـــى عـــام (١٨٦١) ثم قدمت نسخة منقحة من هذه المادة عام (١٨٨٩) فى الجيل الجديد لأفـــلام كوداك[1] والتى تستخدم قاعدة من نترات الســـيلولوز (Cellulose Nitrate) ســـريعة الاشتعال ،فاستخدم بدلا منها أسيتات السليولوز(Cellulose Acetate) فـــى ثلاثينيـــات القرن العشرين كما استخدمت مواد قاعدة البوليستر فى ١٩٦٠ الستينيات (Polyester-Based Materials) فكان اكبر نصر فى الحصول على قاعدة فوتوغرافية مرنة تمكـــن من عمل عدد من الصور الفوتوغرافية على روول فيلم واحد خفيـــف الـــوزن مـــرن وبالتالي تم تبسيط العملية الفوتوغرافية وأصبحت متاحة للجميع فأضحى البحث عـــن الألوان في صورة من أهم المتطلبات التالية لتتوازن الصورة الفوتوغرافية مع بـــاقي الفنون المرئية التشكيلية بل وتستطيع أن تصبح من أقوى المنافسين لها.

٣-٦-التصوير الملون:

بعد أن نجح الفوتوغرافيين في عمل صور أبيض واسود رغبوا فـــي عمـــل صورة فوتوغرافية ملونة، وفي القديم كانت تلون الصور الفوتوغرافية باليد بطريقـــة الامبروتيب (Ambrotype) وتينتيب (tintype) وحتـــى الطبعـــات الورقيـــة ،إلا أن الألوان كانت توضع بطريقة رديئة حتى أن الأصل المصور كان يدمر تمامـــا وهـــذه الصعوبات وانعدام الجودة اللونية زاد الرغبة في الوصول لطريقة أفضل فـــي عمـــل الصورة الفوتوغرافية الملونة وعمليات فوتوغرافية ملونة، فالصورة تبدأ وتكون ملونة بداية من عمليات التصوير وليس بعد الحصول علي صورة أبيض وأسود.

كانت أول التجارب الناجحة في التصوير الملون التـــي قـــام بـــه الفيزيـــائي البريطاني جامس كلارك ماكسويل (James Clerk Maxwell) عـــام ١٨٦١والـــذي عرض في محاضرة عن طبيعة الرؤية الملونة، فقام ماكسويل بعمل ثلاث تعريضـــات لنفس الموضوع علي ثلاث أفلام أبيض وأسود خلال ثـــلاث مرشـــحات مـــن أزرق وأخضر وأحمر، فكانت النتيجة هي الحصول علي ثلاث أفلام أبيض وأسود كل منـــها مسجلة للقيم اللونية للمرشح الخاص بها والموجودة في الموضوع المصور، ثـــم قـــام ماكسويل بتحويل الأفلام النيجاتيف الأبيض والأسود إلي أفلام موجبة شفافة، وبعد ذلك قام بعرض الثلاث طبعات خلال ثلاثة أجهزة عرض واضعا أمام كل شفافية المرشـــح

---

(١)ibid. p.٢٤.

المستخدم في تصوير الطبعة السلبية الأصلية، وعند عرض هذه الصور علي حائل في غرفة مظلمة ومع تراكب صور الثلاث فوتوغرافيات حصل علي صورة تامة الألوان للموضوع المصور[١] ،تحقق بذلك ما سمي بطريقة الجمع للألوان، ثم قامت بعد ذلك العديد من التجارب للحصول علي صورة فوتوغرافية ملونة أبسط، في عام ١٨٩٣إستطاع جون جولى (John Joly) أن يجمع عناصر طريقة الجمع في لوح زجاجي واحد وأمكن استخدامه في الكاميرا.

ثم طور كل من أوجست ولويس لوميير(Auguste and Limiere Louis) طريقة الاتوكروم (Autochrome) والتي يسرت الفوتوغرافيا الملونة بطريقة كافية لتستخدم تجاريا.

عاب كل العمليات المنتجة للفوتوغرافيا الملونة إنها كانت تنتج صورة إيجابية شفافة وليست طبعة نيجاتيف ملونة، فتمكن الباحثان الفرنسيان لويس ديجس هارون(Louis Doucos du Hauron) وشارلز كروس(Charles Cros) من حل المشكلة واللذان عملا مستقلان عن بعضهما وكلاهما كانت تطبيقاته في طريقة الطرح للألوان المكملة لإنتاج طبعة ملونة ،وبعد عام من الأبحاث أعلنوا عن هذه الطريقة عام ١٨٦٩ فقاموا بتصوير ثلاث أفلام أبيض وأسود لنفس الموضوع خلال ثلاث مرشحات أزرق وأخضر وأحمر، ثم قاموا بتحويل السلبية إلي إيجابية أبيض وأسود إلا أنهم عوضا عن عرض الإيجابيات خلال المرشحات الأزرق والأخضر والأحمر قاموا بصبغ كل إيجابية باللون المكمل له فكانت الإيجابية بالمرشح الأخضر تصبغ بلون ماجنتا والمنتجة بالمرشح الأحمر تصبغ باللون السيان والمرشح الأزرق بالأصفر وعند دمج الثلاث إيجابيات علي لوح أبيض فتصبح الثلاث طبقات الملونة فوق بعضهم البعض (كنتيجة لقاعدة الطرح) فانتج الصورة كاملة التلوين، وطريقة الطرح هي الأساس لمعظم عمليات الفوتوغرافيا الملونة الآن[٢] ،وظلت طريقة الطبعات الثلاث المنفصلة مستخدمة لمدة طويلة سواء بطريقة الطرح أو طريقة الجمع إلا أنها كانت تطبق قليلا لتعقيداتها وبطئها، فأي تحرك في الكاميرا عند التصوير أو خطأ في عمليات الطبع تنتج صور غير واضحة أو غير جيدة لونيا،فأنتج كاميرا بمنشور للحصول علي سلبيات لنفس الموضوع بطريقة أسهل وقد استخدمت طريقة (Carbon Process) و(Carbro Process) ثم طريقة طبع (Dye-Transfer).

قبل الحرب العالمية الأولى استطاع الكيميائي الألماني رودولف فيشر(Rudolf fischer) أن يقدم مبادئ (Dye-Coupling) والتي هي أساس للعديد من

---

(١) Charles Swedlund, with Elizabeth Yule Swedlund (Photography, A Handbook of History ,Material, and Processes), second edition, Holt, Rinehart and Winston, New York,١٩٨١.

(٢)Charles Swedlund, with Elizabeth Yule Swedlund, idib.

المعالجات اللونية الآن ،فقام فيشر(fischer) بتقديم عناصر منتجـه للصبغـة تسـمي (Dye-Couplers) والمتداخلة في المستحلب مع مكونات الفضة الحساسـة للضـوء، وهذه العناصر الكيميائية ستقوم فيما بعد بتوليد لون عن طريق التحول إلي صبغـات عند تنشيطها بواسطة مظهرات اللون ،فكان إنتاج الفيلم ذي الطبقات المتعددة فيما بعـد للفوتوغرافيا الملونة، والتي تحتوي علي طبقات محسسة لونيا منفصلة لمستحلب أبيض وأسود والمركبين معا ليكونا وحدة متكاملة، وهـذه المسـتحلبات محسسـة للألـوان الأولية(الأزرق، الأخضر، الأحمر) فتسجل الطول الموجي بنفس الدرجات الضوئيـة التي تصل للفيلم.

أفضل تجارب التقنية الجديدة ما قام به كل مـن ليوبولـد مـانز(Leopold Mannes) و ليوبولد جودفيسكى(Leopold Godowsky) محترفي موسيقي وقد عرفوا أفكار فيشر عن (Dye-Coupling) وبدءوا تجاربهم عن الطبقـات الثـلاث (-Triple Layer) وبعـد خمـس أعـوام مـن تجمـع لكـل مـن مـانز وجودفيسـكى (Mannes,Godowsky) وشركة (Eastman Kodak) في روشستد ،فأنتج عملهم فيلم إيجابي ملون ،ثم قدم عام ١٩٣٥الفيلم (Kodachrome) في السوق للاستخدام في أفلام ٣٥مم المستخدمة في الأفلام المنزلية وفي بعض أفلام الشرائح إلا أن هـذه الطريقـة كانت معقدة ومكلفة لأن الفوتوغرافي يجب أن يرسل أفلامه لشـركة كـوداك لعمـل المعالجات المطلوبة[1] ،ومنذ نحو عـام ١٩٤٨ ظـهرت الأفـلام الفوريـة(Instant Picture)فاخترع وطور إوين لاند (Ewin Land) طريقة تشغيل لعمل طبعـات مـن الوثائق (Document Copying Process)والتي أصبحت متاحـة لجميـع عمليـات التصوير الفوتوغرافية وتستخدم كاميرا روول(Roll Film Type Camera) وتعطـى طبعات سبيا إيجابية (Positive Sepia Prints)في دقيقة واحدة ،ويتم تعريـض كـل صورة على جزء من هذا الروول الورقي ثم يقوم مستخدم الكاميرا بنزع الورق للجزء الداخلي من الروول حتى يتم نشر كيماويات التشغيل على الورق ويصبح ملاصق لـه في ثوان- مستقبلاً الورق- ثم تقوم الكاميرا بإخراج الشـريحتان الورقيتـان ويقـوم المصور الفوتوغرافي بنزعهم عن بعضهم بعد دقيقة واحدة فيصبح في أحد الشـرائح صورة سلبية يتم إلقاءها وفى الأخرى شريحة لطبعة إيجابية دائمة.

تطورت تقنية التصوير بثلاث طبقات الملونة ببطيء وظهرت على التوالـي مواد جديدة أسرع وأبسط في عمليات التشغيل عن المواد القديمـة، فظـهرت مـواد التبييض الصبغية الفضية (Silver dye-bleach material) تحت اسم (Cibachrome) فـي منتصـف سـتينات القـرن العشـرين فسـمح بطبـع مباشـر مـن الفيلـم

---

(١)idib pp.٢٤٠-٢٤٣.

الإيجابي(Positive/Positive Process) ،كما تم تحسين خواص كل من سرعة وحـدة تفاصيل مواد الألوان والأبيض والأسود ،إلا أن عدد المنتجات الأبيض والأسود تـزداد باطراد كل عام ،وفى عام ١٩٦٣ أنتجت شركة بولارويد مواد الطبعة الملونة الفوريـة في شكل جزءان ينسلخان من بعضهما البعض وفى عام ١٩٧٢ قاموا بتطويـر هـذه العمليات عن طريق اختراع مواد لشرائح مفردة حيث تخرج من الكـاميرا ككـارت أبيض اللون وتقوم الكيماويات بتكوين الصورة الملونة في الضوء الطبيعي [٢] ،تبعتـها شركة كوداك في عام ١٩٧٦ بكاميرات تصوير فوري خاصـة بـهم بمـواد فوريـة للصورة الملونة الخاصة بهم تعتمد على نفس المبادئ ،ومنذ سبعينيات القرن العشـرين استخدم معظم الفوتوغرافيين أفلام الألوان في معظم أعمالهم فقـل اسـتخدام الأفـلام الأبيض والأسود عن السابق ،فكانت هذه الاختراعات هي المقدمة لإنتاج أفلام ملونـة والتي أنتجتها العديد من الشركات ككوداك واجفا وكونيكا وغيرهم.

وأخيرا نرى أن الفوتوغرافيا قد تطورت تكنولوجيا مما ساعد على تطور كـل من أفكار الفوتوغرافيين الفنانين والمحترفين على حد السواء بل لقد تأثرت بالأفكـار السياسية والاجتماعية كما أثرت فيها فاصبح أحد القوى المسيطرة إعلامية والمغـيرة لفكر مستخدمي الوسيط وغيرهم.

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.p١٤٣

الفصل الرابع
أساسيات تصميم الصورة الفوتوغرافية التشكيلية

٤-التصميم:

التصميم هو توازن قائم على مساحة خاصة على اعتبار أن التوازن يخلق شكلا جماليا هو فى النهاية استخدامى ،والتصميم بمعنى توازن التركيب وسلاسة الشكل يوجد أثناء ممارسة المصمم للعمل عن طريق ثقافته العميقة وغريزته الموجهة ،ولا نستطيع أن نفرق بين التصميم كعمل مستقل والعمل التطبيقى فكلاهما وحدة عضوية شديدة الاندماج ولكن فى العمل التطبيقى يتعين مراعاة ضروريات الاستخدام المطلوبة ، والتصميم هو عملية تخطيط أو وضع هدف وهذا التخطيط أو الهدف يدرك مسبقاً فى العقل ويتم تحقيقه بوسائط مادية مختلفة ، وهو عملية تحتاج لممارسة مستمرة بهدف التوصل لشكل أو تحقيق نمط أو وجهة نظر ، وعملية التصميم لا تقتصر فقط على مجرد التصور العقلى أو الرسومات التخطيطية ، وإنما لابد من استكمال هذا التصور حتى يصبح كائنا محسوساً فى شكله النهائى .

يتضمن التصميم التكوين كما يرتبط معناه بالمصطلحات المختلفة التى يفهم منها وحدة البناء وشكله العام ، فنحن كلما بدأنا العمل لغرض معين فإننا فى الواقع نصمم ، وهذا يعنى أن معظم ما نقوم به يتضمن قسطاً من التصميم ،وهناك اعتبارات كثيرة ومتنوعة يجب الاهتمام بها عند عملية التصميم ،ويجب على المصمم أن يأخذ فى اعتباره إضافة أكثر المزايا للعمل وأن يتعرف على ما هو مطلوب منه وما هى الوسيلة لتحقيق هذا العمل على الوجه الجيد ،وعلى ذلك فهناك جزء كبير من طبيعة عمله يمكن أن يركز فى تحليل المشكلة من عدة جوانب بالإضافة إلى العملية التصميمية ،فعليه أن يقوم بتفهم كل ما يتعلق بالعمل وتنسيق المعلومات المختلفة وعليه أن يستحضر قدراته فى أخذ القرار والتميز بطريقة خاصة يتوصل من خلالها إلى حل مناسب ،وكل هذه الاعتبارات هى جوانب أساسية فى عملية التصميم[1].

٤-١-عناصر التصميم

المكونات الأولية التى ترتب من خلاله التصميم هى ما يمكن أن نطلق عليه عناصر التصميم ،وتبدأ من النقطة لتنتهى بالتصميم ،فعند وضع القلم كأداة للتصميم تبدأ أولى خطواته وهى النقطة وباستمرار تحرك القلم يتكون الخط وبرسم عده خطوط يتكون الشكل وبتنسيق الشكل أو الأشكال فى إطار مع الفراغ ينتج التصميم ككل ويمكن أن يتماثل نفس الحدث فى الفوتوغرافيا أو فى الكادر الفوتوغرافى فيبدأ المصور بتكوين التصميم للموضوع أو الموضوعات الراغب فى تصويرها أو يختار

---

(١) د. محمد الصاوى الفقى ، (الإعلان الفوتوغرافى . تطور ، سلوكيات ، تصوير ، إضاءة) ، مطبعة أبناء وهبه حسان ، القاهرة ١٩٩٩.

من الطبيعة الموضوعات و الأجسام المؤدية لعرض فكرته ثم يلتقط الصورة ليحصل في النهاية وبعد عمليات الإظهار و الطباعة على الصورة الفوتوغرافية التشكيلية المحققة للفكرة.

٤-١-١-الخط Line :

الخط عنصر من عناصر التصميم ،والخطوط هي أقدم الوسائل التي استخدمت في التعبير الفني، فالأشكال والمساحات – بغض النظر عما تحويه – في أبسط أشكالها تكون مجموعة من الخطوط.

والتعريف الهندسي للخط يعرف بأنه الأثر الناتج من تحرك نقطة في مسار فهو تتابع لمجموعة من النقاط المتجاورة يمتد طولاً ،والخطوط يمكن أن تكون مستقيمة أو متعرجة أو منحنية وقد تكون متقاطعة ومتصلة أو منفصلة رأسية أو أفقية أو مائلة سميكة أو رفيعة(١)،فالخطوط هي الهيكل البنائي للصورة ،وله إمكانيات غير محدودة وأنواع وأوضاع متعددة، فهو يحيط بمساحة معينة فيكون أداة التحديد فيحدد الحركة والاتجاه وامتداد الفراغ ،فطبيعة الخط هو نقل الحركة مباشرة وتتبعها، والخطوط تفصل بين مساحات الكتل أو الألوان أو درجات الألوان. (٢)

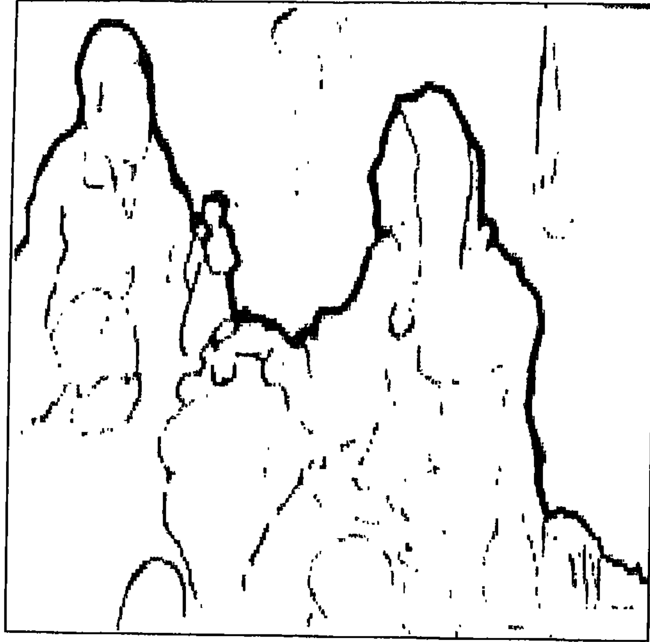
وقد تكون خطوط الصورة بنائية أي هي تحدد الهيكل البنائي الرئيسي للصورة مثل الخطوط الرئيسية في الشكل رقم (٤-١) أو تكون خطوطاً ثانوية وظيفتها الوصل بين تلك الخطوط البنائية وتقوية الرابطة بينهما أو الربط بين الخطوط البنائية وإطار الصورة لتثير الشعور بالاستمرار أو اللانهائية مثل الشكل رقم (٤-٢) والتي يشكل الخط فيها كل من الحركة والارتفاع في تكوين الصورة.

والخطوط قد تعدو أن تكون مجرد الحدود الخارجية للمساحات فتكون أيضاً تحديد للفواصل بين المناطق الظلية وأخرى شديدة الإضاءة مثل الشكل رقم (٤-٣) أو تكون ممثلة لموضوعات ذات طبيعة خطية مثل قضبان السكك الحديدية أو مسار الضوء للسيارات أو أعمدة التليفون أو الكهرباء شكل رقم (٤-٤).

---

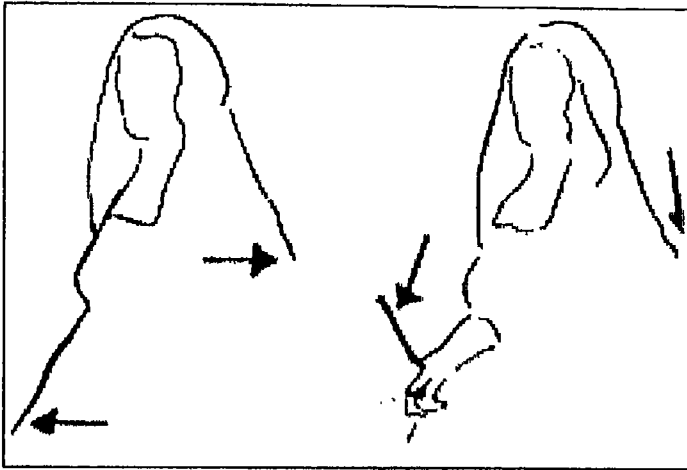
(١) د.عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية،دار النهضة العربية ،القاهرة،الطبعة الثالثة،١٩٩٥.

(٢) د.إسماعيل شوقي، الفن والتصميم، مطبعة العمرانية للاوفست ، الجيزة،١٩٩٩.



شكل رقم (٤-١)

تحديد الهيكل البنائى الرئيسى للصورة بالخطوط الرئيسية

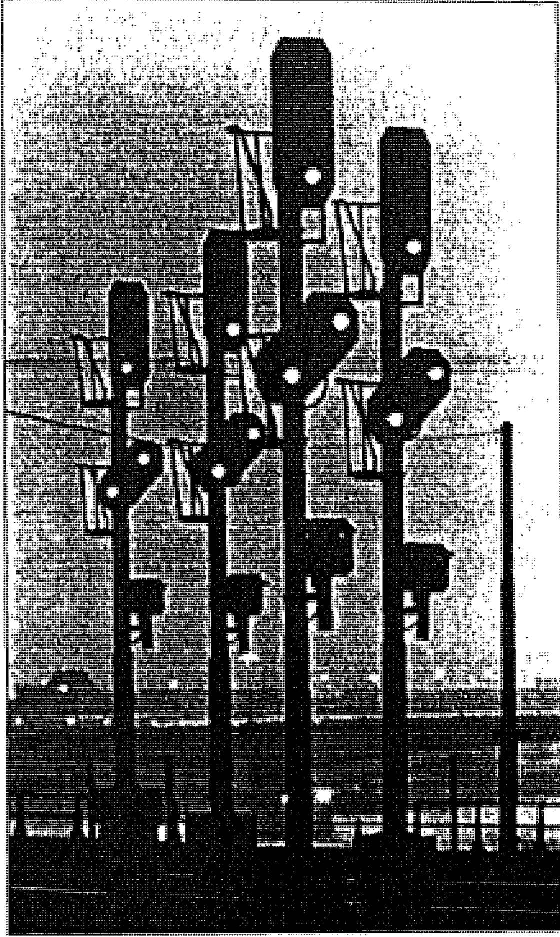


شكل رقم (٤-٢)

خطوط ثانوية وظيفتها الوصل بين الخطوط البنائية وتقوية الرابطة بينها.



شكل رقم (٤-٣)
يوضح تحديد الفواصل بين المناطق الظليلة وأخرى شديدة الإضاءة



شكل رقم (٤-٤)

Toni Schneiders "Signals " ١٩٥١

توضيح لموضوعات ذات طبيعة خطية مثل أعمدة السنافور بمحطة القطار

والخطوط هى الدليل الذى يقود العين إلى مركز الانتباه فى الصورة بل إنــــه يحمل فكرة ورسالة يرغب المصور فى نقلها إلى الرائى حتى لو لم تعــــدو الصـــورة مجرد مجموعة من الخطوط مثل شكل رقم (٤-٥) وشكل رقم(٤-٦).

وتنقسم الخطوط لعدة أنواع يمكن تلخيصها فى التصنيف الآتى :

أولاً: الخطوط المستقيمة:

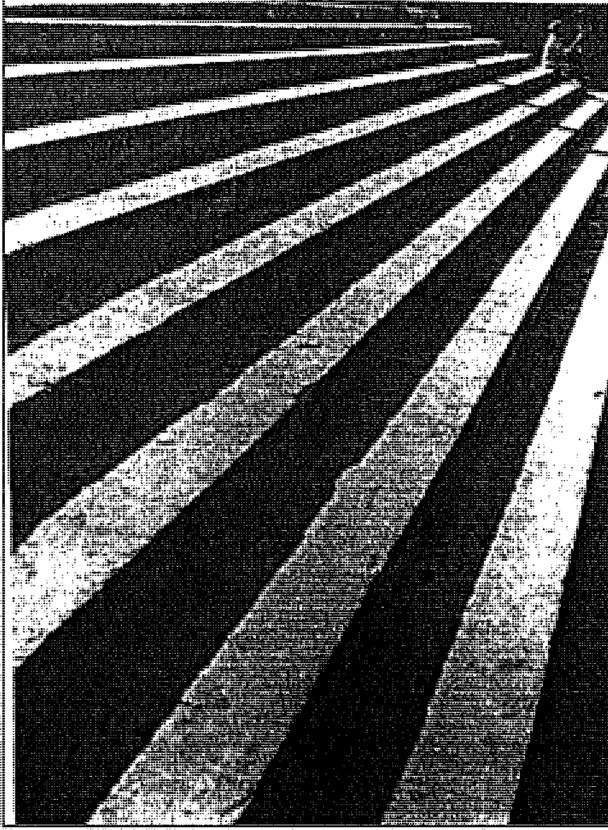
ا) **الخط الأفقى:** إن خبرتنا المكتسبة للخطوط لا تتقبل شـــكلاً مثـــل شـــجرة دون أن نستشعر باستقرارها على أرضية ما وعليه يكون الخط الأفقى أكثر راحة للعين عنـــد رؤيته فالخط الأفقى ترتكز عليه كل العناصر الرأسية.

وبجانب الوظيفة المادية للخطوط الأفقية كأرضية أو دعامة للأجسام فإن لـــها وظيفة أخرى رمزية للعين البصرية فالخطوط المستقيمة الأفقية توحى بالثبات والهدوء والاستقرار ولاسيما إذا كانت فى الجزء الأسفل من الصورة فهى ترتبط ذهنيًا بخـــط الأرض.

أما الخطوط المتوازية الأفقية المختلفة فى السمك والطول والوضع فهى تثير إيقاعـــات تتوقف على مدى قرب أو بُعد مجموعة الخطوط عن بعضها، والخطوط الأفقية تكـــون أكثر اتزانا وقوة ديناميكية إذا تواجدت مع الخطوط الرأسية ،والخطوط الأفقية تعمـــل على زيادة الإحساس بالعرض والاتساع الأفقى ويستخدم مهندسو الديكور هذه الظاهرة فى تصميم أثاث أو تزيين الجدران الضيقة ،بل يمكن أن تأكد الخطوط الأفقيـــة مـــدى قرب أو بُعد الأجسام فى الصورة وبيان مكانها فى الفراغ ولا يُفضل أن تقسم الصورة لقسمين متساويين بل الأفضل أن يشغل مساحة تقع فيما بيـــن(١ :٣) أو(٢ : ٣) أو(٣: ٨) أو(٥ :٨) كما يوضح الشكل رقم(٤-٧).

ب)الخطوط الرأسية:

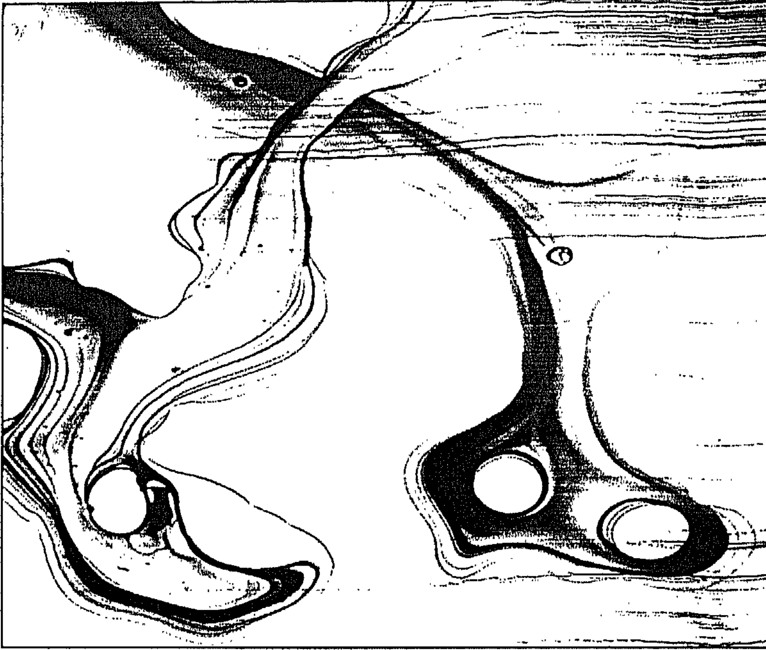
تعبر الخطوط الرأسية فى التصميم عن القـــوى الناميـــة والرفعـــة والســـمو والشموخ والعظمة والوقار فمن المؤكد أننا نشعر بعدم الارتياح لو نظرنا إلـــى مبنـــى مائل، وتقابل كل من الخطوط الرأسية والأفقية إقامة للتوازن بين قوى ذات اتجاهـــات متعارضة فالرأس معبرا عن الثبات والشموخ والجاذبية الأرضية والخط الأفقى بحكـــم تعبيره عن الاستقرار والتسطح، ولعل مبعث هذا الإحساس هو ما يرمز إليه وضعـــهما من الإنسان يقف على قدميه على أرض منبسطة أفقية.



شكل رقم (٤-٥)

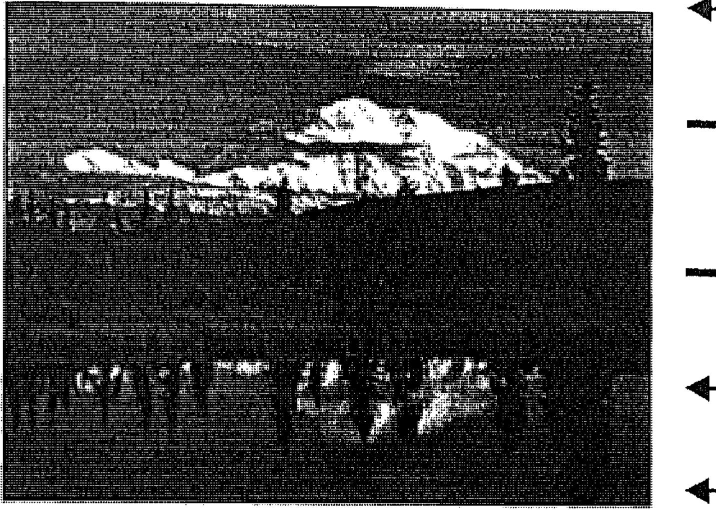
Ludwig Widstosser " Stair steps in Siena" ١٩٤٩

يوضح أن خطوط درجات السلم وظلاله تقود لمركز الاهتمام وهى الأطفال فى أعلى يمين الصورة



شكل رقم (٤-٦)

الصورة الفوتوغرافية ما هى إلا خطوط



شكل رقم (٤-٧)

يوضح تقسيم الصورة بنسبه ١:٣

ويفضل أن تكون الخطوط العرضية ممثلة لمسطحات فى الخلفية تختلف فى لونها عن لون الموضوعات الرئيسية الأمامية أو تختلف درجة حدتها ذلك لكى تظل السيادة للتكوين الرأسى.

كما أن الخطوط الرأسية تساعد على إكساب الصورة عمقًا، وكما تزداد أحاسيس القوة والصلابة كما الحال فى الأعمدة المتكررة فى المبانى والأسوار أو الأشجار فى الغابات والتى تزيد من العمق الفراغى ،ويقل إحساس الإصرار والثقة والرسوخ إذا انتهت الخطوط الرأسية بانحناءة [١]أو انحناءات.

ج) الخطوط المائلة Diagonal Lines:

هى خطوط تشير إلى حركة تصاعدية أو تنازلية فهى تنحرف عن الأوضاع المستقرة الرأسية أو الأفقية لذلك يكون الخط المعبأ بطاقة تنبعث نحو الاتجاهين الرأسى والأفقى والميل فى الخط أو الجسم يثير لدى الرائى إحساسًا بأن هذا الجسم أوالخط وهو فى طريقه إلى السقوط فهو فى وضع غير متزن، ومن شأنه أن يعمل الفرد لا شعوريًا على تقويم الميل ليصير اتجاه الخط أو الجسم المائل إما أفقيًا أو ليصير رأسيًا، يعنى ذلك بتعبير آخر أن تتجه الأحاسيس إلى دفع الخط أو الجسم المائل فى أى من الاتجاهات المبينة بالأسهم كما بالشكلين(٤-٨) و(٤-٩).

ويمكن معالجة الخط المائل بشكل آخر ذلك بأن تتواجد دعامة مائلة أيضًا وذات قوة مناسبة وتكون فى اتجاه مضاد للميل الأول فتكون هذه الدعامة سندًا للجسم المائل كما بالشكل رقم (٤-١٠). [٢]

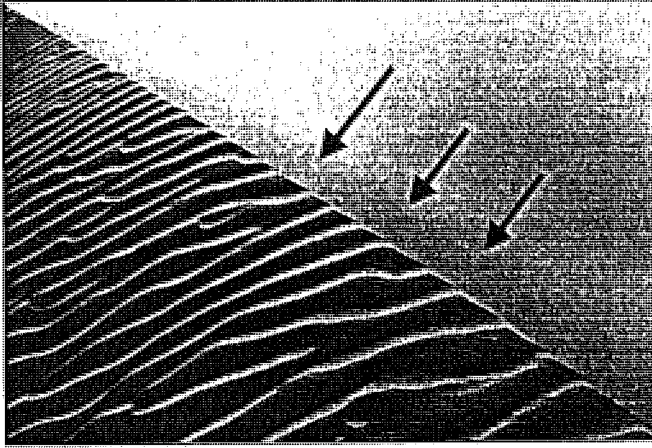
ذلك من قوى كامنة فى الخطوط المستقيمة والمتمثلة فى الخط الأفقى والخط الرأسى والخط المائل فى زيادة الإحساس بمعانى متغايرة يشعر بها الرائى للصورة الفوتوغرافية بل تعمل على زيادة الإحساس بالعمق الفراغى والأبعاد.

وننتقل إلى الشكل الثانى من الخطوط وهى الخطوط غير المستقيمة:

---

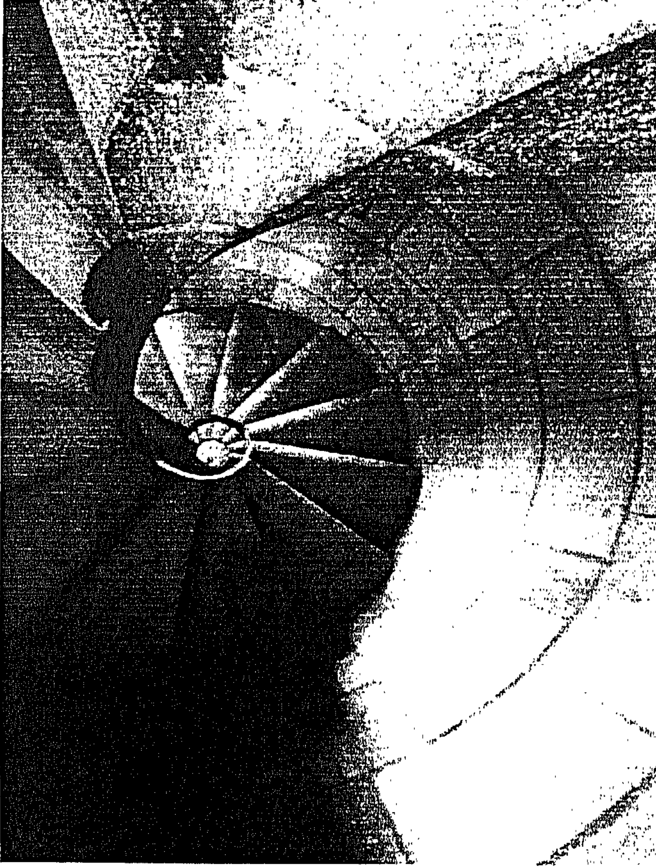
(١) د.عبد الفتاح رياض، التكوين فى الفنون التشكيلية،دار النهضة العربية ،القاهرة،الطبعة الثالثة،١٩٩٥.

(٢) المرجع نفسه.



شكل رقم (٤-٨)

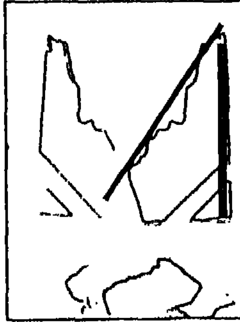
يوضح أن الخط المائل فى الصورة الفوتوغرافية يوجه النظر لاتجاه الأسهم.

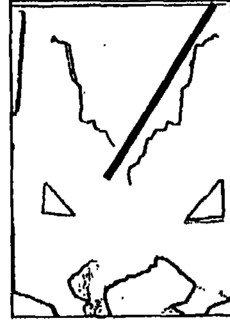


شكل رقم (٤-٩)

يظهر فيه تأثير تكرار الخطوط على توجيه النظر إلى بداية استدارة السلم







شكل رقم (٤-١٠)

يوضح أثر دعم الخط المائل بآخر رأسى واستعاده الإحساس بالثبات

فيظهر فى الرسم بالجانب الأيمن عدم استقرار الخط المائل بينما يظهر اكثر استقرارا فى

الرسم بالجانب الأيسر.

د) الخطوط المنحنية غير المستقيمة:

تساعد الخطوط المنحنية على ضم العناصر المتفرقة وتجميعها فـــى تكويـــن واحد لتصبح كل يتميز بالوحدة ،وتتميز الخطوط المنحنية بالوداعة والرقة واستخدامها يثير الإحساس بالهدوء عكس الخطوط ذات الزوايا الحادة والتى تعطى الإحساس بالقوة ؛إلا أن زيادة الانحناء لا يعبر عن المعانى الســابقة بـل يعطــى تعبـيرًا بــالضعف والانحلال ويمكن عند النظر للصور الفوتوغرافية لأحمد مختار كما بالشكل رقـم (٤-١١) فنلاحظ أن الخطوط المنحنية والدوائر المكونة لأطباق الخوص قد ساعدت علــى توحيد التكوين وساعدت على حرية وسهولة تحرك عين المشاهد داخل إطار الصورة.

ومن ذلك نرى أن الخطوط وإدراك معانيها المختلفة إنما تساعد الفوتوغرافــى على إبداع صورة فوتوغرافية يستطيع أن يؤكد منها على المعـــانى المتداخلــة لديــه وينقلها إلى عين المشاهد والتى تمتد من الاستقرار والاتزان والثبات إلـــى الإحســـاس بالحركة والاندفاع والتوتر فالخط لا يقتصر دوره على إحاطته بالشكل من الخارج بـل أن له قيمة مستقلة وتساعد بل وتنمى الإحساس بالحركة.

ويتوقف الإحساس والتعبير بالخط على عدة عوامل منها الوســـيلة فــى أداء الخط والوسيلة هنا هى الشكل الخارجى للموضوع المصور أو الإضاءة على حـــواف الموضوعات أو الظلال فهى مختلفة ومتنوعة لدى الفوتوغرافى بما حبته الطبيعة مـــن تكوينات وإبداعات متنوعة، ثم يأتى دور السطح نفسه المصور سواء كان حجـــرًا أو شجرة أو معدن أو غيره ،ثم يأتى اتجاه الخط من رأسى وأفقى ومائل ومنحنى والـــذى تختلف معانيه باختلاف شكله واتجاهه ،بل أن مدى استقامة وتعرج وانحناء الخط يؤثر على قدرته ومعلوماته التعبيرية ،ثم يأتى لون الخط والذى تتنوع آثاره السيكولوجية [1] بتنوع الألوان وتأثيراتها ،ثم سمك الخط ؛وعمقه فى السطح أو بروزه ؛وأشكال الخــط من مهشرة أو معتمة ؛ونهاية الخط من مربعة أو مستديرة أو مثلثة وحتى أحرف الخط نفسها من خشنة وناعمة كل ذلك يؤثر على مدى ما يعبر به الخط من قـــوة وبســـاطة وغير ذلك من المعانى.

---

(١)د.إسماعيل شوقى، الفن والتصميم، مطبعة العمرانية للاوفست ،الجيزة،١٩٩٩.



شكل رقم (٤-١١)

الخطوط المنحنية وتأثيرها على توحيد التكوين وسهلة حركة العين داخل إطار الصورة.

ومن ذلك نرى أن للخط دور رئيسى وقائم على عمليات الإبداع والتكوين.ومن أهم وظائفه تحديد المساحات وتعريف الأشكال وبناء هيكل التصميم وبيان الفراغ وإحداث التأثيرات فى المسطحات والأحجام والإيهام بالبعد الثالث وتحقيق التباين وتحقيق الاستقرار والإيقاع والتدرج والظلال والتأكيد على خداع البصر لتحقيق الشعور بالحركة والسيادة وتراكب الأشكال[١] وتأثير الشفافية والإشعاع والتجمع وتحديد الاتجاه وإحداث الزوايا.

٤-١-٢-الشكل The Shape:

الشكل هو المساحة وهو عنصر أولى مسطح أكثر تركيبًا من النقطة والخط وهو بيان حركة الخط وله طول وعرض.

وينشأ الشكل من تتابع مجموعة متجاورة ومتلاحقة من الخطوط فتؤدى إلى تكوين مساحة متجانسة تختلف فى مظهر الحدود الخارجية لها باختلاف الخط الذى ينشأ عن تكراره وباختلاف اتجاه ونظام الحركة ،وكل شكل له كيان متكامل يتكون من مجموعة من الأجزاء تكسب صفة الشكل وانحناءاته. [٢]

والمساحة هى وحدة بناء الصورة وتختلف المساحات فى الصورة من حيث عددها فتتكون من واحد أو اثنين أو أكثر ،وتتكون المساحات من أشكال معروفة إلى أشكال مجردة زخرفية وتختلف كذلك فى نسبها من صغيرة إلى كبيرة بالنسبة لبعضها البعض ؛وفى مواقعها فى إطار الصورة وفى ألوانها وتدرجها. [٣]

والشكل هو الذى يجعل من الإنتاج عملاً فنيًا فهو ليس أمرًا عارضًا أو طارئًا أو ثانويًا بجانب المضمون، فقوانين الشكل وأصوله الاصطلاحية إنما هى تجسيد لسيطرة الإنسان على المادة وهى وسيلة للمحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال القادمة أى هى النظام الضرورى للفن والحياة فهو الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صورة ثابتة.

ويتحكم فى الشكل المواد المستخدمة إلى حد ما، فلكل مادة خواصها المحددة التى تسمح لها بأن تتشكل فى صورة محددة وإن كانت متعددة. [٤]

---

(١) د.عبد الفتاح رياض، التكوين فى الفنون التشكيلية،دار النهضة العربية ،القاهرة،الطبعة الثالثة،١٩٩٥.

(٢) د.إسماعيل شوقى،المرجع السابق.

(٣) د.عبد الفتاح رياض، المرجع السابق.

(٤) إرنيست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ،طبعة ١٩٩٨.

ويعتمد ترتيب وضع الأشكال فى حدود العمل الفنى للكادر الفوتوغرافى على عدة عوامل متغيرة وغير ثابتة ،فلا نستطيع أن نضع قواعد محددة لها ولكن هناك اعتبارات غاية فى الأهمية تحدد الأسس العامة التى تتحكم فى أسلوب توزيع الأشكال من مراعاة التوازن فى توزيع المساحات الأشكال وقواعد النسب الجمالية وأن تحقق الأشكال الوحدة والتنوع والسيادة لجزء على آخر ،وأن تتبادل ألوان الأشكال ليظهر أحدهم على آخر سواء عن طريق اللون نفسه أو عن طريق الشكل والنور وأن يتفق كل ذلك مع الهدف المطلوب منه للصورة الفوتوغرافية كما يجب الاهتمام بكميات وعمليات التراكب بين الأشكال بإطار الصورة.

ومن أهم موضوعات الأشكال هى كيفية تراكبها فالتراكب هو تداخل أحد الوحدات الشكلية على وحدة أخرى فتعمل على إخفاء جزء من الوحدة الأولى التى تقع فى الخلف ومن مميزات التراكب أنه يساعد على تحقيق الوحدة فنرى فى شكل رقم (٤-١٢) أن تراكب الأشكال قد ساعد على زيادة الإحساس بالوحدة فلقد ساعد التراكب على تجميع كل من الوحدات البصرية وزاد من العلاقة بينهما كما لو كانت الوحدات متباعدة. (١)

ومن أمثال ذلك أن تراكب الوحدات الأفقية والتكرار للوحدات الرأسية يساعد على التقليل من الرتابة ،ولكن يجب أن لا يزيد التراكب أو يكون بدون داعى حتى لا يعمل على تميز وحدة بصرية عن أخرى لدرجة غير مرغوب فيها.

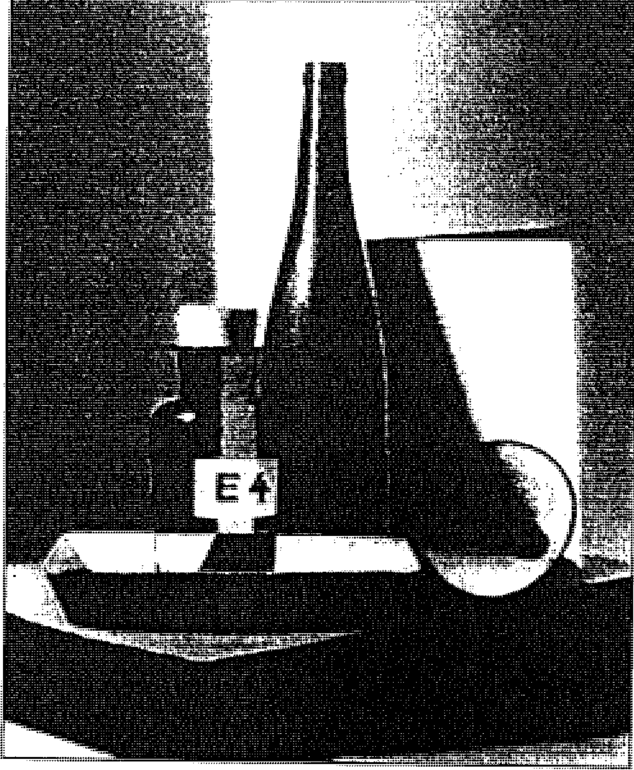
أما أنواع الأشكال فهى كثيرة ويمكن أن نضعها فى إطار بعض النقاط فى أشكال هندسية وأشكال طبيعية وأشكال تمثيلية وموضوعية وأشكال هندسية وعضوية وأخرى طبيعية ومجردة وأخرى موضوعية وغير موضوعية. (٢)

والأشكال الهندسية هى أشكال مجردة لا تمثل أو تحاكى موضوعًا خارجيًا فى الطبيعة ؛وهى أشكال منتظمة مثل المثلث متساوى الأضلاع والمربع والدائرة وأشكال غير منتظمة وهى أشكال لا تخضع فى بناءها إلى قانون هندسى.

أما الأشكال العضوية وهى أشكال ذات صلة وثيقة بالطبيعة وتعطى انطباعًا بوجود الصفات الحيوية التى تميز الكائنات الحية.

(١)د.عبد الفتاح رياض،المرجع السابق.

(٢) د. إسماعيل شوقى، التصميم: عناصره وأسسه فى الفن التشكيلى، مطبعة العمرانية للاوفست، الجيزة،طبعة عام ٢٠٠٠.



شكل رقم (٤-١٢)

Marta Hoepffner "Composition with Bottles"

تكوين بالزجاجات ، ١٩٤٥ (فوتوغرافيا)

ومن هنا نرى أن الأشكال تختلف وتتنوع باختلاف الشكل والحجم واللون والمساحة وأن لترتيب الأشكال و تنوعها ما يساعد على التقاط صورة فوتوغرافية فنية

٤-١-٣-الفراغ:

يُعد الفراغ هو الكيان ذى الدور النشيط فى المجال البصرى بصرف النظر عن لونه أو مساحته فالتصميم الناجح فى التكوينات الفنية لابد أن يجعل فى اعتباره قدر متساو لكل من العناصر البصرية الموجبة والسالبة فتكون العناصر السالبة ممثلة لجزء نشيط فعال فى العمل الفنى.

وإطار الصورة هو الذى يعمل على إظهار الفراغ وحدوده سواء كان الفراغ أمامى أو خلفى أو علوى أو غير ذلك بالنسبة لموضوع الصورة.

وللفراغ مدلول سيكولوجى كبير فزيادته أو قلته تزيد أو تقلل من التأثير الناجم عنه والمراد التعبير عنه بالفراغ أمام الموضوع الرئيسى وليكون وجه الإنسان فيساعد على تقوية الإحساس بالحركة.

وهنا نرى ما للفراغ من مدلول زمنى فزيادته أمام الموضوع يرمز للمستقبل بل يمكن أن يكون دليلاً على الفكر واستمرار المبادئ فهى لا ترمز للبقاء المادى فقط بل هى كفيلة ببث معانى البقاء الروحى والمعنوى. [١]

ويشكل الفراغ حيز كبير فى الصور الفوتوغرافية نظرًا لنسبة طول الكادر الفوتوغرافى لعرضه والذى هو بمقدار ٣ عرض إلى ٤ طول (٣:٤).

إذًا فإن الفراغ هو عبارة عن شكل ينشأ من تفاعل العناصر المادية الثلاثة وهى السطح والمجسم والخط وهو عنصر مرن فى فن العمارة [٢] وأهمية فى الصورة الفوتوغرافية تكمن فيه كوسيلة للتشكيل الفراغى والذى يساعد على زيادة وتقليل أحاسيس يرغب فيها المصور الفوتوغرافى فيؤكد عليها أو ينفر منها.

---

(١)د.عبد الفتاح رياض، التكوين فى الفنون التشكيلية،دار النهضة العربية ،القاهرة،الطبعة الثالثة،١٩٩٥.

(٢)روبرت جيلام سكوت ، أسس التصميم ، ترجمة د. محمد محمود يوسف ، د. عبد الباقى محمد إبراهيم ، مراجعة : عبد العزيز محمد فهيم ، تقديم /عبد المنعم هيكل ، الناشر دار النهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ،طبعة ١٩٦٨.

٤-١-٤-الضوء والظل:

الضوء والظل هما جزءان حتميان فى مادة الحياة فالأجسام التى نصورها ما هى إلا انعاكسات للتأثير الضوئى المراد رؤيته فى التكوين وللضوء كمية قد تكون كاملة صادرة من المصدر نفسه أو نسبية نتيجة انعكاسه على أسطح الأجسام المعتمة ولذلك فيجب أن يتم قياس الضوء [١] والتحكم فيه يساعدنا على عمل الصور الفوتوغرافية الجيدة فإدراك المصور الفوتوغرافي بحدود طبيعة الضوء ما يساعده على الحصول على الصورة الفوتوغرافية التى يريدها.

ويعتبر الضوء هو المادة الخام فى الكادر الفوتوغرافى ،كما أن الموجات الصوتية هى المادة الخام فى الموسيقى ؛فالفيلم الذى تنقل عليه الصورة يمكن أن يعتبر ثانويًا ذلك لأنه يمكن أن يتغير أو يتبدل فيكون فيلم تقليدى سالب أو موجب أو فيلم ديجيتال فيسجل على ديسك أو (CD) أو غيره من وسائل التسجيل ،أما الضوء ثابت فتبدأ الفوتوغرافيا منذ اللحظة التى ينبعث منها الضوء من المصدر الضوئى سواء كان طبيعيًا أو صناعيًا فيكون إما ضوء المصدر نفسه أو ضوء منعكس من على أسطح الأجسام أو مار خلال الأسطح منفذ لضوء أو شبه منفذ للضوء.

وعلى ذلك تقوم الفوتوغرافيا أو صناعة الفوتوغرافيا على معالجة الضوء عن طريق التحكم فيه وتسجيله مباشرًا ومن ثم عرضه على المشاهد وتكون هذه المعالجات لأغراض فنية أو أخرى تكنولوجية وسواء كانت فيزيائية أو كيميائية أو إلكترونية فكل ذلك يكون ضمن مجموعة حثيه واحدة وتقاد عن طريق فهم كيفية تحرك وتصرف الضوء.

فالضوء هو نوع من الطاقة تسمى الإشعاع الإلكترومغناطيسى ويسير فى الفراغ ويسمى الفوتونات والفوتون هو الطاقة النقية وليس له كتلة والمجال الضوئى لا يُرى إلا إذا اعترضه حائل ما.

ويسير الضوء بسرعة متساوية فى الفراغ إلا أن تردده يختلف من ضوء (لون ضوء) لآخر ويقاس الضوء بالهرتز (Hertz) وهو عدد الطول الموجى الكامل الذى يمر من نقطة فى الفراغ فى الثانية الواحدة[٢] .

---

(١) نفس المرجع.

(٢) Fill Hunter and Poul Fuqua, (light Science and magic ,An Introduction to photographic lighting) Focal press, Boston, second edition, ١٩٩٧.

وتعد الأفلام الفوتوغرافية لتكون حساسة لجميع الأطياف المرئية وأخرى لغير المرئية وثالثة للأبيض والأسود فقط.

وللضوء ألوان مميزة من أحمر وأزرق وأخضر وهي الألوان الأساسية وبتجميعها ينتج اللون الأبيض كما أن له كمية تشبع هى النقاء النسبى فى اللون الضوئى.

كما يتوقف شكل الضوء فى الفراغ على توزيع الضوء من المصدر أو عدد المصادر المستخدمة ونوع العاكس والعدسات المستخدمة أمام المصدر.

وللضوء والظل دلائل رمزية منذ العصور القديمة فقبل عصر النهضة لم تكن إلا دليلاً على العمق الفراغى وزيادة الإحساس بالتجسيم فى الأعمال ثنائية البعد، فالكرة حين تسقط عليها إضاءة من أحد جوانبها سوف يقابلها ظلاً فى الجانب الاخر فيكون ظهور كل من الضوء والظل على الكرة دليل على كرويتها وقد استخدم فكرة الضوء والظل الكثير من الفنانين مثل (ليوناردو دافنشى) فى لوحته "العشاء الأخير" ،ثم الفنان (رمبرانت) والذى استخدمها ليؤكد اتجاه نظر المشاهد على أحد جوانب الصورة، وللضوء والظل معانى كثيرة فهما يرمزان للخير والشر والموت والحياة ،منذ الحضارة الفرعونية فالضوء يوحى بالصراحة والنقاء والبراءة والتفاؤل أما الظلام أو الظلال فهى الشر والخوف والغموض والإثارة.

وباعتبار الضوء هو العنصر الإيجابى فى الصورة لما يوحى به من معانى فإن الظلال هى المقابل السلبى وهو النتيجة الحتمية لسقوط الضوء على بعض أجزاء الموضوعات المجسمة ،وقد يكون هناك خط واضح فيما بين الظل والضوء فى الصورة أو تدرج فيما بينهما ويسمى ذلك بحدة الظلال أو الضوء وهو يتأثر بالمساحة التى ينبعث منها الضوء فتكون ظلال محددة كلما صغر المصدر الضوئى [1] ،كما تختلف حدة الظلال بنوع الضوء من ضوء مركز أو غير مركز وضوء مباشر أو غير مباشر.

ويتلخص دور الإضاءة فى تحقيق الهدف الفنى فى أنها تساعد على تحقيق سيادة الموضوع الرئيسى فهى تكفل إبراز الموضوع الرئيسى فى الصورة وإعطاءه الأهمية والأولوية لجذب الانتباه إليه دون ما عداه من موضوعات أخرى والتى تقع فى المرتبة الثانية من الأهمية فالموضوع الرئيسى ينال قدراً من الإضاءة يزيد نسبيًا عما

(١)د.عبد الفتاح رياض، مرجع سابق.

حوله، فيبدو بنصوع أكبر بالنسبة لما حوله أو العكس بأن ينال قدر أقل من الإضاءة مما يساعد على تعميق السيادة للموضوع الرئيسى ونرى ذلك فى شكل رقم (٤-١٣).

والدور الآخر للإضاءة هو تحقيق التوازن فيجب أن يحدث توازن بين الضوء والظل أى الأبيض والأسود والمساحات الرمادية فيما بينهم ويمكن أن يتحقق ذلك التوازن عن طريق وجود كتلة مجسمة لتكون العنصر الذى يزن أى من الإضاءة أو الظل مثل شكل رقم (٤-١٤).

كما تساعد الإضاءة على تحقيق أثر درامى مميز للموضوع من مرح وجد وحزن ووقار أو برودة ودفء فتحقيق الفنان الفوتوغرافى لتلك المعانى التى يرغب فى تحقيقها فى موضوعه يتم عن طريق الاستخدام الجيد والمدرك للضوء والظل فظهرت صور فوتوغرافية ذات طبقة إضاءة عالية (High Key) وأخرى منخفضة (Low Key) والتى لكل منهما تأثيرها على المشاهد.

كما أن للإضاءة دور رابع فى التأثير لتحقيق الإحساس بالعمق الفراغى فالظل أو الكتلة السوداء تعبر عن العمق والإحساس بالمسافة حتى أن لطول الظلال ما يساعد على زيادة الإحساس بالبعد أو القرب فالجسم كلما اقترب من المصدر الضوئى قل ظلاله وكلما بعد عنه زاد ظلاله فى حدود حجم المصدر الضوئى. (١)

وكلما زاد التباين فى الإضاءة والظل زاد الإحساس بالعمق مع أن الصورة الفوتوغرافية لا تعدو مسطحًا ثنائى الأبعاد، فالخطوط المسطحة تظل كذلك فى الصورة إذا كان المصدر الضوئى فى مكان بحيث لا يحدث أى ظلال تذكر أو بحجم كبير فلا تظهر له ظلال ويزيد الإحساس بالعمق مع زيادة حجم الظلال إلى حد معين.

كما أن لشكل الظلال وأسلوب توزيعها على الأجسام تأثير فى الإحساس بالتجسيم ومن ذلك نرى مدى أهمية الضوء والظلال حتى لتكون الإضاءة هى المادة الأولية التى تصنع منها الصورة الفوتوغرافية فهى الموضوع الرئيسى فى تكوين الصورة فبدونها لا نرى وبدونها لا ترى الكاميرا الفوتوغرافية.

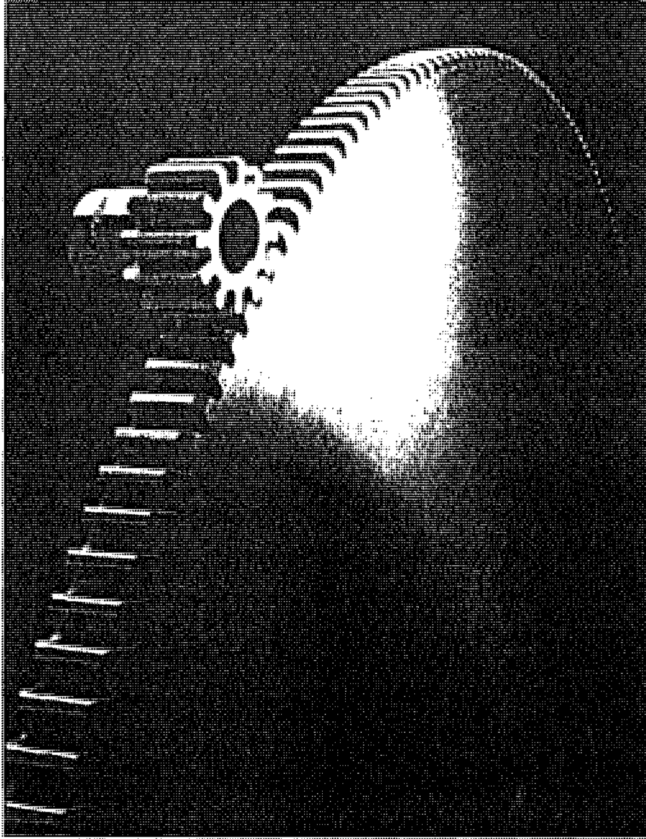
---

(١) د عبد الفتاح رياض ،مرجع سابق



شكل رقم (٤-١٣)

استخدام مصدر الضوء لتركيز الاهتمام على الوجه عوضا عن إضاءة الكادر ككل مما يزيد من تركيز الاهتمام على الوجه كموضوع رئيسي



شكل رقم (٤-١٤)

الكتلة الضوئية المتمثلة فى الترس الصغير والإضاءة على جزء من الترس الكبير هى المكمل لكتلة الظل على الترس الكبير وباقى الكادر والتى نتج عنها

٤-١-٥-اللـــون:

وهو تأثير فسيولوجى ناتج على شبكية العين سواء عن طريق المادة الصباغية الملونة أو عن طريق الضوء الملون فهو إذن إحساس وليس لـــه أى وجـــود خـــارج الجهاز العصبى للكائنات الحية [١] .

فكلمة لون هى إحساس بصرى مترتب علــى اختــلاف أطــوال الموجــات الضوئية فى الأشعة المنظورة ويترتب على ذلك الاختلاف إحســاس العيــن بــألوان مختلفة من الأحمر (كأطوال الموجات الضوئية) إلى نهاية اللون البنفســجى (كــأقصر الموجات الضوئية) وهذا هو ما يصف أحد ثلاث خواص اللون وهو ما يسمى (كنـــه اللون) (Hue) وهى الصفة التى نميز بها بين لون واخر فنقـــول (أحمـــر أزرق أخضر – أصفر ...) ويمكن أن يتغير أى لون بمزجه بلون آخر .

أما الخاصية الثانية فهى درجة اللـــون (Value) أو (Tone) ففـــى الأبيـــض والأسود تعتبر التدرج فيما بين منطقتى الأبيض (المنطقة الفاتحة) إلى الأسود (المنطقة الغامقة) وفى الألوان فهى التدرج من اللون الفاتح إلى الغامق فيكون لدينا أحمر فـــاتح وأحمر غامق وغيره، ومنه يمكن أن نفرق بين لون أحمر بنفس الدرجة إلا أن جـــزء منه يقع فى الضوء والآخر فى منطقة الظلال.

أما الخاصية الثالثة فهى تشبع اللـــون (Saturation) أو مـــا يطلـــق عليـــها (Chrome) أى مدى نقاء اللون وتشبعه ويرتبط التشـــبع بمـــدى اختلاطـــه بـــالألوان المحايدة.

وللتعرف على اللون وجب على الباحثين فيه منذ القدم العثـــور علـــى لغـــة مشتركة حتى يمكن لمستخدميه أى يقوموا بالتدليل والتعريف والتقنين من خلاله فلاحظ القدماء مدى التشابه بينه وبين الموسيقى فلكل منهما موجاته ،موجات موسيقية صوتيـــة لها تردد واللون موجات كهرومغناطيسية لها تردد وقد تكون كل منهما موجات طويلـــة أو قصيرة لدرجة لا تسمعها الأذن البشرية فى الصوت الموسيقى ولا تراها العين فـــى الألوان للنوتة الموسيقية سبع درجات والطيف المرئى الملون سبع درجات وليس ذلـــك فقط بل إننا لا ننكر فضل [٢] أسس صناعة الموسيقى والنوتة الموســـيقية فـــى تقـــدم الموسيقى وبقائها كفن أصيل وبما كان وسيظل للون من مكانة فى جميـــع المجـــالات

---

(١)د.إسماعيل شوقى، الفن والتصميم، مطبعة العمرانية للاوفست، الجيزة،١٩٩٩

(٢)د.عبد الفتاح رياض، مرجع سابق.

حيث وضع أسس وقواعد يمكن إدراكها ووصفها من قبل الفرد بدون أن تتدخل أو تتراكب الكلمات أو القواعد لتكون لغة عامة مشتركة تساعد على تطور وإنتاج أفضل.

وللون دور كبير فى مجال الفوتوغرافيا فمن النادر أن يتحدث المصور عن الألوان مع خبراء معمل الطبع والتحميض مثلاً بدون أن يعلم عن تلك الأسس شيئًا ،وما لم تكن هناك لغة موضوعية للتفاهم فيما بينهم، بل لا يمكن أن نصف ما تشوب الألوان من سمات لونية أو انسجام فى الألوان بدون مواصفات للألوان والتى بنيت على أسس مختلفة منذ القدم. [١]

ونحن هنا نهتم بالمعنى السيكولوجى من وراء اللون نفسه والذى يمكن أن يساعدنا على التقاط صور فوتوغرافية معبرة عن معنى وموضوع العمل الفنى، فعن طريق اختيارنا للألوان فى الفوتوغرافية يمكن أن نفكر فى عدة نقاط فنحدد الطابع الذى نرغب فى أن يسود ألوان الصورة وهل نريد أن تكون طبقة الصورة هى (Low Key) الطبقة المنخفضة بما توحى إليه أم (High Key) الطبقة العالية بمعانيها، وهل نرغب فى لفت النظر إلى الموضوع الرئيسى عن طريق اللون فيكون ذلك باستخدام ألوان مكملة لزيادة التباين أم نرغب فى أن تكون الصورة ذات موضوعات بألوان مترابطة.

ومعظم تصنيفات الألوان قد أرست قواعد محددة لتصنيف الألوان والتى يمكن أن نلخصها فى أن هناك ألوان أساسية وألوان ثانوية وألوان مشتقة ولكن تختلف الألوان فى الصبغات عن الضوء ففى الصبغات تعد الألوان الثلاث الأحمر والأزرق والأصفر هى الثلاث ألوان الأساسية أما فى الإضاءة فإن الأحمر والأزرق والأخضر هى الثلاث ألوان الأساسية، وتعد الألوان الثلاثة البرتقالى والبنفسجى (النيلى) والأخضر هى الألوان الثانوية فى الصبغات أما فى الإضاءة هى الأصفر والسيان والماجنتا ،أما الألوان المشتقة فهى الخليط فيما بين كل هذه الألوان.

وفى الفوتوغرافيا تسمى الألوان الأولية (الأساسية) والتى بتجمع أشعة الضوء الثلاثة الأحمر والأزرق والأخضر نحصل منها على اللون الأبيض (بطريقة الجمع) (Additive Primaries).

والإضاءات الثلاث المكملة (الثانوية) (الأصفر والسيان والماجنتا) والتى بتجمعها معًا تعطى اللالون وهو اللون الأسود.

---

(١)المرجع السابق.

وهناك معانى مرتبطة بالألوان وهى نتيجة لخبرات مكتسبة من الحياة وموروثة، فالألوان ما هى إلا خبرة مرئية تزيد ثباتًا ودوامًا فى عقولنا مع مرور الوقت وبالتأكيد على الأشكال المرتبطة بالألوان بل من السهل تذكر شكلاً عن طريق لونه، فللألوان دلالات مرتبطة بالأحداث وربما هذا يفسر ميول الأفراد لألوان عن أخرى فالألوان تختلف فى تقبلها وصياغتها ودلالاتها باختلاف ميول وثقافات الأفراد.

ومن ذلك يجب على المصور أن يعطى لهذه الدلالات اعتبارًا كبيرًا فى تخطيطه لألوان الصورة ذلك بسبب ما ترتبط به الألوان سيكولوجيًا بمعانى وموضوعات فتساعد على إدراك واستحسان تلك المعانى عن غيرها. (١)

ومن ذلك كان للألوان دلالات سيكولوجية فالأسود مثلاً مرتبط عن بعض البلاد بالموت والخوف والحزن والأبيض بالطهارة والنقاء والنظافة والأحمر بالحرارة والدفء والدماء والقتل والأخضر بالهدوء والأزرق بالهدوء وغير ذلك من المعانى المرتبطة والتى قد تتفق فيها معظم الأفراد أو قد تختلف كلا حسب طبيعة نشأته وثقافته.

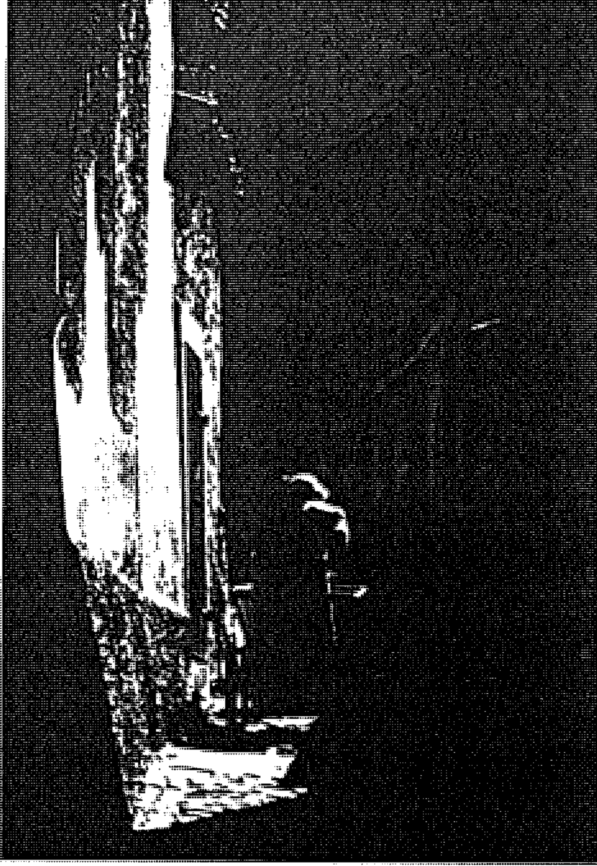
ويمكن استخدام فكرة تباين الألوان فى عمل زيادة أو قلة فى التباين فيما بين الألوان فتبدو الألوان أكثر تباينًا أو أقل والتباين يكون فى كنه اللون كما يكون فى درجة تشبع اللون فالفاتح يكون أفتح مما هو عليه والغامق يظهر أغمق وتطورت من ذلك ظاهرة تسمى (الانتشار البصرى) وهى أن المساحة الصغيرة من اللون الأبيض مثلاً على أرضية سوداء تبدو أكبر من مساحتها الحقيقية، لأن هذه المساحة تضىء الأرضية فتبدو أكبر من مساحتها الواقعية وتناقص الأرضية الغامقة(٢) كما تبدو فى الشكل (٤-١٥).

فللألوان مدلولات سيكولوجية يجب على الفوتوغرافى أن يدركها ويدرسها حتى يستطيع أن يقدم للمشاهد لوحة فوتوغرافية معبرة ذلك عن طريق إدراك الثقافة العامة للمتلقى أو عن طريق ثقافة الفوتوغرافى نفسه فثقافة الفوتوغرافى البيئية والعلمية تساعده وتزيد من إحساسه تجاه ما يقدمه للمشاهد كما أن إدراكه لطبيعة متلقى أعماله تساعده على التأثير عليه مع العلم أن الحالة الأخيرة هى حالة يرغب فيها الفوتوغرافى فى التأثير على المشاهد لتوجيهه إلى المطلوب.

---

(١) د عبد الفتاح رياض، المرجع السابق

(٢) د. إسماعيل شوقى، الفن والتصميم، مطبعة العمرانية للأوفست، الجيزة، ١٩٩٩



شكل رقم (٤-١٥)

رغم زيادة الكتلة الغامقة عن الكتلة الفاتحة إلا أن الاتزان نتج عن الإحساس النفسى الذى تضفيه الكتلة الفاتحة

٤-١-٦-الملمس Texture:

هو تعبير يدل على المظهر الخارجي المميز لأسطح المواد أى أنه يعبر عن الخصائص السطحية للمواد [١] وتظهر أهمية الملمس فى الفوتوغرافيا كما فى باقى الفنون فإظهار الخصائص السطحية للمواد ما يساعد المشاهد أن يشعر بهذه المواد وكأنه يلمسها بيده والتى يترجمها له العقل والذى يميل إلى وصف السطوح المرئية على أنها خشنة أو ناعمة.

وفى الطبيعة نرى أن ملامس الأسطح تختلف أو تتفق مع بعضها البعض من حيث مظاهرها فملمس ورق النبات يختلف من نبات لاخر وفى مجموعه يختلف عن ملمس أسطح الحيوانات ،ففى النبات يختلف مثلاً ملمس سطح الخشب الحبيبى عن ملمس سطح الخشب الماهوجنى وفى الحيوان يختلف ملمس سطح السلحفاة عن ملمس سطح التمساح.

ويجب أن ندرك أن الجهاز البصرى لا يستطيع وحده أن يؤدى إلى كافة الأحاسيس التى تثيرهما حاستى اللمس والبصر معًا مثل أحاسيس البرودة والسخونة والتى لا تتحقق إلا عن طريق اللمس وإحساس اللزوجة الذى قد يختلط فيه الأمر عند استخدام حاسة البصر فقط فى أن السطح مبتلاً أو لزجًا فتكون حاسة اللمس هى الفيصل.

إلا أننا نتحدث عن مدلول الملمس فى الأعمال ثنائية البعد ألا وهى الفوتوغرافية وهى أمور ترتبط بالإدراك البصرى ولا نربط بينه وبين حاسة اللمس [٢] وعلى ذلك فنحن ندرك تنظيم العناصر الشكلية بكيفية مختلفة وبكثافات مختلفة واختلاف تلك العناصر الشكلية يؤدى إلى تغير الخصائص الضوئية للسطح.

ويختلف تصنيف الملامس من عدة أوجه من حيث الدرجة فهى إما ناعمة، خشنة، منتظمة، أو غير منتظمة ومن حيث النوع فهى طبيعية أو صناعية والتى تندرج تحت الملامس الحقيقية الملامس ذات الحبيبات كبيرة تبدو أكثر وضوحًا كلما تم عمل تكبير أكثر للصورة الفوتوغرافية ومن ذلك يمكن عمل صور فوتوغرافية تزيد من تأثير الحبيبات فيها فتظهر بنفس أسلوب التنقيطيين ومع إدراك المعنى أو

---

(١) د عبد الفتاح رياض، التكوين فى الفنون التشكيلية،دار النهضة العربية ،القاهرة،الطبعة الثالثة،١٩٩٥

(٢) عبد الفتاح رياض،نفس المرجع

المضمون المراد الوصول أو التعبير عنه يمكن أن نحصل على صورة فوتوغرافية تشكيلية معبرة.

٤-٢- لغة التصميم الفوتوغرافية:

بترتيب عناصر أو مفردات التصميم من خط وشكل وحجم ومساحة وفراغ ولون وملمس يؤدى لوجود لغة بصرية تصميميه تساعد بل تؤكد على المعنى المرجو من عمل الصورة الفوتوغرافية ،فتؤدى هذه العناصر جانبًا جماليًا بجانب وظيفتها الأساسية وهو ربط موضع هذه العناصر على مسطح التصميم وعلاقاتها المتبادلة بما يجاورها من عناصر تحقق مختلف القيم الفنية.

وهذه اللغة تندرج تحت قيم الإيقاع والاتزان والوحدة والتناسب وغيرها والناتجة من ذلك التنظيم للمفردات وبما أن الهدف الجمالى هو أحد الأهداف الرئيسية الذى يحاول الفوتوغرافى تحقيقها بصورة تعكس الغرض الجمالى والوظيفى من العمل المصمم على أن يحمل ذاتية الفوتوغرافى وفرديته التعبيرية فتتعدد الصور والأساليب التى تحقق هذه الأسس التصميميه بحيث أن لكل منها كيفيات خاصة تتطلب من المصمم مراعاتها بالصورة والتى تتصل الرسالة الفكرية أو الجمالية من خلالها والتى يؤديها العمل الفنى الفوتوغرافى.

٤-٢-١- الإيقاع Rhythm:

للإيقاع صور متعددة وهو مجال لتحقيق الحركة [١] وكاصطلاح فهو ترديد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغير [٢]، فيكون تكرار من النقطة حتى الكتل أو المساحات، وهو تكرار ينشأ عن الوحدة، قد تكون متماثلة أو مختلفة، متقاربة أو متباعدة، إذا فإن الإيقاع وحى بالقانون الدورى لأوجه الحياة لإدراك سمات هذه الترددات يعطى الفرد الشعور بضرورة توافر قانون لأى سلسلة فكرية منتظمة تكسبها تأكيد واضح ورصانة واتزان.

والحركة والتغير هما المظهران الرئيسيان فى الحياة فهما يحكمان انتظام واطراد العلاقات والأشكال سواء أشكال طبيعية أو عمل فنى [٣]، التكرار ينشأ عنه الوحدة ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات (Intervals) فيكون هذان

---

(١) د إسماعيل شوقى، الفن والتصميم، مطبعة العمرانية للاوفست، الجيزة،١٩٩٩.

(٢)د.عبد الفتاح رياض، التكوين فى الفنون التشكيلية،دار النهضة العربية ،القاهرة،الطبعة الثالثة،١٩٩٥.

(٣)د إسماعيل شوقى ،المرجع السابق

العنصران هما العنصران الذى بتبادلهما ينشأ الارتقاع ،فالوحدة هى العنصر الإيجابى والفترات فيما بين كل وحدة وأخرى هى العنصر السالب ،وينشأ العنصر الإيجابى بوحدات متكررة أو متنوعة أو متدرجة أو مستمرة.

ويمكن أن نرى الإيقاع فى تشابه فيما بين الوحدة والفترة فيما بين كل وحدة وأخرى تشابهًا تامًا كالشكل والحجم والموقع فقد تكون الوحدات سوداء مثلاً والفترات بياض أو رمادى مثلما نرى فى الشكل رقم(٤-١٦) ويسمى ذلك بالإيقاع الرتيب أو المتكرر (Even Rhythm) أو يكون الإيقاع غير رتيب (Uneven Rhythm) وفيه تكون جميع الوحدات متشابهة وجميع الفترات متشابهة الألوان إلا أن كل من الوحدات والفترات تختلف مع بعضها البعض فى الحجم أو الشكل أو اللون.

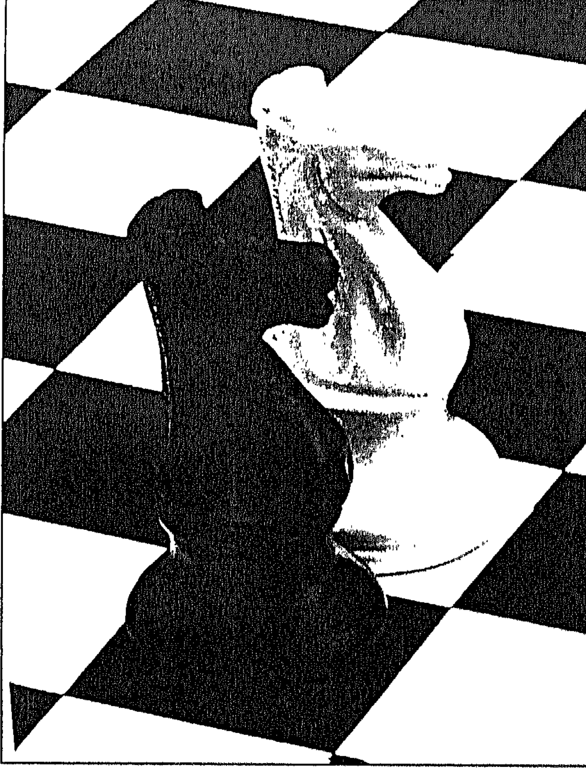
أو يكون إيقاع حر (Free Rhythm) فيكون لكل من الوحدات والفترات شكل مختلف عن الآخر ويمكن تقسيمه إلى إيقاع يحكمه إدراك عقلى ثقافى أو فنى وتكون فيه الفترات والوحدات مرتبة بترتيب مقبول ويسمى الإيقاع الحر المنتظم أو يكون إيقاع حر عشوائى فيكون الترتيب عشوائى كما بالشكل رقم (٤ ١٧).

وهناك إيقاع متناقص (Descending Rhythm) فيه يتناقص حجم الوحدات تناقص تدريجى مع ثبات حجم الفترات أو العكس أو قد يتناقصا معًا أو إيقاع متصاعد (Ascending Rhythm) ويكون بتزايد حجم الوحدات منفردة دون الفترات أو الفترات دون الوحدات أو كلاهما معًا. [١]مثل شكل رقم (٤ ١٨).

ويمكن أن يرى كل من الإيقاع المتزايد والمتناقص كنوع واحد ولكن يختلف فيه زاوية رؤية وخبرة المشاهد أو زاوية رؤية المصور الفوتوغرافى ويمكن أن نشاهد هذه الإيقاعات فى الصور الفوتوغرافية لأعمدة الإنارة المتكررة أو المبانى المتراصة أو صور فوتوغرافية لدرجات السلم صاعدة أو هابطة وهكذا.

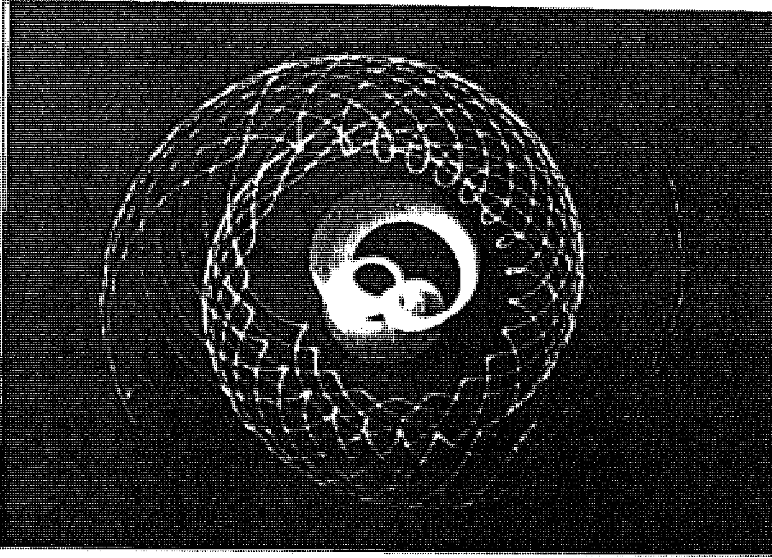
والفوتوغرافى الفنان هو من يستطيع أن يدرك تلك الإيقاعات بمعانيها من تكرار وتأكيد واستمرار لتكون صورة فوتوغرافية معبرة عما يدور بذهنه من صورة بصرية تحمل رسالة إعلامية أو تعليمية أو جمالية يريد أن يبرزها فى الصورة.

(١) د.عبد الفتاح رياض، التكوين فى الفنون التشكيلية،دار النهضة العربية ،القاهرة،الطبعة الثالثة،١٩٩٥

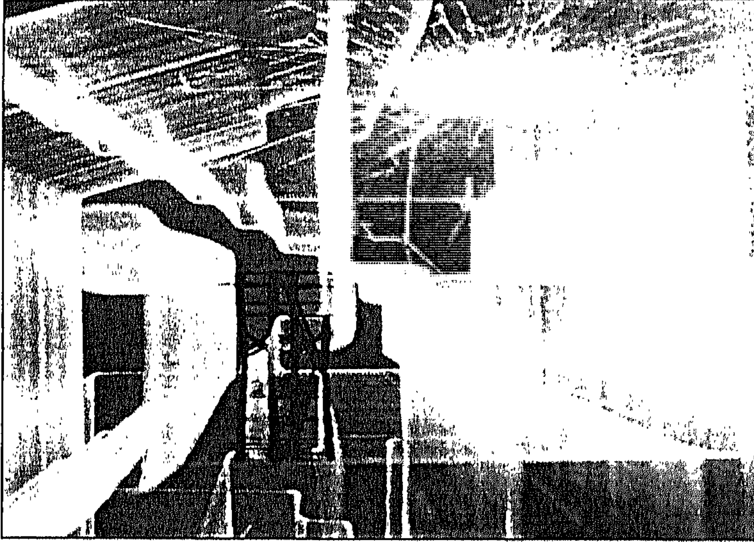


شكل رقم (٤-١٦)

توضح نوع من أنواع الإيقاعات الرتيبة وهى تكرار المربعات للأبيض و الأسود فى الأرضية



شكل رقم (٤-١٧)
Peter Keetman "Pendulating light",
فوتوغرافيا ، ١٩٥٢.
،وهو يوضح أحد أشكال الإيقاع الحر.



شكل رقم (٤-١٨)

يمثل أحد أشكال الإيقاع المتناقص أو المتصاعد

فتكرار الإيقاع يشير إلى مظاهر الامتداد والاستمرارية المرتبطة بتحقيق الحركة فى الصورة الفوتوغرافية ثنائية البعد.[١]

وتدرج الإيقاع يمكن أن يؤكد فيه الفنان على معانى السرعة والبطء ففى الإيقاع السريع تكون الحركة سريعة وفى الإيقاع البطيء تكون الحركة بطيئة كما أن التدرج المتسع يبعث الإحساس بالراحة والهدوء أما التنوع فى الإيقاع يحقق قيم التغير والتناغم الإيقاعى بدرجة أكبر على أن لا يفقد العمل وحدته.

٤-٢-٢- الاتزان Balance :

الاتزان من الخصائص الأساسية التى تلعب دوراً هاما فى الأعمال الفنية وإثارة الإحساس بالراحة النفسية حين النظر لتلك الأعمال، ومن السهل أن نحكم على توازن[٢] صورة فوتوغرافية من عدمها والاتزان هو الحالة التى تتعادل فيها القوى المتضادة وهو الإحساس الغريزى الذى نشأ فى نفوسنا عن طبيعة شكل الإنسان المتوازية الاتساق وعن طبيعة الجاذبية، وقواعد الاتزان كأى قواعد فنية ليست صارمة

ولكن بتحقيقها نصل إلى الغاية المرجوة من العمل الفنى ويكون الاتزان فى تنظيم الألوان والأشكال أو غيرها من مفردات التصميم إلا أن التوازن ما هو إلا إحساس داخلى من خلال هذا التنظيم للعلاقات فيما بين أجزاء العمل الفنى.

فالتوازن يمكن أن يكون توازن محورى (Axial Balance) وفيه تتواجد قوى متماثلة فى كلا جانبى الصورة فيتماثل الجانب الأيمن تماثلاً تامًا مع الجانب الأيسر وذلك يتناسب مع الزخارف والتكوينات الكلاسيكية.

وقد يكون التوازن مستتر (Occult Balance) والذى لا يتفق فيه شكل أو لون العناصر البصرية الكائنة فى أى من نصفى الصورة أو يمين ويسار، لكن نشعر فيه بتعادل القوى بين نصفى الصورة مثل مساحة رمادية كبيرة فى أحد جانبى الصورة وقد توازنت مع أخرى صغيرة المساحة سوداء قاتمة وتكمن هذه الأحكام فى الذات أو عن طريق التقدير الشخصى لبعض الأفراد أو الخبرة الثقافية لذوى الاهتمامات الفنية ويكثر هذا النوع من الاتزان فى الفوتوغرافيات خاصة فى صور الطبيعة.[٣]

---

(١) د.إسماعيل شوقى، الفن والتصميم، مطبعة العمرانية للأوفست، الجيزة، ١٩٩٩

(٢) نفس المرجع

(٣) د.عبد الفتاح رياض، التكوين فى الفنون التشكيلية،دار النهضة العربية ،القاهرة،الطبعة الثالثة،١٩٩٥م

ففى الشكل رقم (٤-١٩) نرى نوع من التوازن المستتر لم تتوازن فيه المساحات فقط بل نرى أيضًا توازنا ناتج من تعادل القوى الداخلية الديناميكية فى اتجاه خطوط التكوين.

وهذا ما يؤكد على قدرة عمليات الاتزان فى التكوين وترتيب العناصر التصميمية على استمرار حركة البصر فى داخل إطار الصورة من خلال الخطوط الرئيسية فى الصورة.

فالاتزان من الأسس الهامة التى تشترك فيها الفنون المرئية والمسموعة وإن وجود الاتزان فى أى شيء ضرورى جدًا لأنه يولد الشعور بالراحة من توازن النزعة المادية والروحية ،وتوازن العقل الواعى والباطن ،مصلحة الفرد ومصلحة الجماعة ،فهو كل شيء فى الحياة وعلى ذلك فإن الفوتوغرافى فى أشد الحاجة إليه فى عمله الفنى فهو يحتاج إليه فى التوازن بين أفكار الصورة الفوتوغرافية الراغب فى توصيلها مع توازن مفردات التصميم بين الخطوط والأشكال والضوء والظل والإيقاع وغيرها ومن هنا يمكن أن ينبثق فن رفيع المستوى فالفوتوغرافيا تشمل معظم نواحى حياة الإنسان.

٤-٢-٣- الوحدة:

إن أساس الوحدة يعنى تقديم تصور موجود محدد المعالم وهى أقرب ما تكون إلى القاعدة المحددة الاتجاه فى الفن وهى أحد المبادئ المشتركة فى كل الفنون. [١]

وتحقيق الوحدة من المتطلبات الرئيسية لأى عمل فنى بل وتعتبر من أهم المبادئ لإنجازه من الناحية الجمالية، ويعنى مبدأ الوحدة فى العمل الفنى أن ترتبط أجزائه فيما بينها لتكون كلاً واحدًا ومهما بلغت دقة الأجزاء فى ذواتها فإن العمل الفنى لا يكتسب قيمته الجمالية من غير الوحدة التى تربط بين الأجزاء بعضها بالبعض الآخر ربطًا عضويًا وتجعله كلاً متماسكًا [٢].

---

(١) د.انصاف الربضى ، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع ، دار الفكر ، عمان – الأردن ، طبعة ١٩٩٥

(٢) د.إسماعيل شوقى، الفن والتصميم، مطبعة العمرانية للاوفست، الجيزة،١٩٩٩.



شكل رقم (٤-١٩٠)
Otto Steinert " Aggression II "
مونتاج فوتوغراف ،١٩٦٧

فهى علاقة بين الأجزاء والكل وقد اقتبست هذه الفكرة من حقيقة أن الأشياء الحية يكون لها دائما نفس الخاصية ،والأشكال الطبيعية تعبير عن الاتزان بين قوى النمو الداخلى والقوى الخارجية للبيئة المحيطة. (١)

تعمل الكائنات الحية على الحفاظ على وحدتها، فهى غاية تهدف إليها كافة الكائنات فالإنسان مثلاً حريص على مقاومة أى أخطار تهدد استقراره وهناك مقولة تقول بأن فى الوحدة قوة وفى التفرق ضعفاً، قد جاءت من خبرات من السابقين ويمكن أن نطبق هذا القول ليس فقط على الأمور السيكولوجية بل الجمالية أيضًا.

والوحدة تعبير شامل يشمل عناصر متعددة منها وحدة الشكل ووحدة الأسلوب، الفكرة، الهدف، الغرض، وغيرها للعمل الفنى.

وتتم الوحدة فى العمل الفنى عندما ينجح الفنان فى تحقيق اعتبارين أساسيين هما علاقة أجزاء التصميم بعضها ببعض وعلاقة كل جزء منها بالكل.

والوحدة تتحقق فى التنوع أيضًا على أن تكون عناصر العمل الفنى ككل منسجمة ،فيجب على الفنان أن يدرك العوامل التى تنتج الوحدة عن طريق انتماء العلاقات المحسوسة إلى بعضها البعض وتناظر العلاقات البصرية من تناظر بالشكل أو بالجسم أو التقارب فى التوزيع خلال الفراغ أو التناظر اللونى.

وقد توصل علماء الجمال لمبدأ الوحدة فى العمل الفنى انبثاقًا من تأملهم وإدراكهم للطبيعة والحياة فوجدوا أن الارتباك والتشتت والفوضى على نقيض من الاتساق والوحدة، فكما لا نستطيع تحمل التشتيت فى أفكارنا وحياتنا فنحن لا نستطيع تحمله أيضًا فى الأعمال الفنية ،والوحدة تنشأ نتيجة الإحساس بالكمال، وينبعث الكمال من الاتساق بين الأجزاء، ومن احتواء نظام خاص من العلاقات، حيث تترابط أجزاء الوحدة ليمكن إدارتها من خلال هذه الوحدة فى نظام متسق متآلف تخضع معه كل التفاصيل لمنهج واحد (٢) وتتحقق الوحدة أيضًا من خلال توافر الاتزان والتنغيم والوحدة والتشبيه بين الأجزاء وأسلوب الحركة للموضوعات ومفردات التصميم داخل إطار الصورة.

---

(١) روبرت جيلام سكوت ، أسس التصميم ، ترجمة د محمد محمود يوسف ، د عبد الباقى محمد إبراهيم ، مراجعة · عبد العزيز محمد فهيم ، تقديم /عبد المنعم هيكل ، الناشر دار النهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ،طبعة ١٩٦٨.

(٢)د.إسماعيل شوقى، الفن والتصميم، مطبعة العمرانية للاوفست، الجيزة،١٩٩٩.

ووحدة الشكل تنظيمية وناتجة من وضع قاعدة لتجميع عناصره ،فالفنان حين يفكر فى تنظيم مجموعة من العناصر البصرية داخل إطار الصورة يضع لنفسه قاعدة تساعده وتيسر عليه عملية التجميع، فالمصور الفوتوغرافي حين ينظر للموضوع الذى يريد تصويره من خلال محدد رؤيته الخاص بالكاميرا يبدأ فى وضع أسس من أهمها تحديد الموضع المناسب الذى يريد تصويره والمساحة الملائمة التى تتناسب مع موضوعه وزاوية التصوير التى تحدد غايته المرجو منها تصوير موضوعه.

وباختيار العناصر الجيدة والتى تخدم الموضوع المراد تصويره وليكن موضوعين منفصلين فإننا نعمل على ربط هذين الموضوعين عن طريق التراكب بين خطوطها أو عن طريق الربط بخط أو شكل فيما بينهما، أو أن يمثلا شكلاً مثلثا وهميا يساعد على الإحساس بالاستقرار، كما أن درجة التباين بين الأشكال أو الوحدات البصرية ما يساعد على زيادة الإحساس بالاقتراب أو البعد فيما بينهما.

وبما أن هناك ميلاً عامة للوحدة والتنوع فى الطبيعة الإنسانية وهما شيئان متضادان إلا أن تجميعهما يحقق الكمال فى عناصر التصميم فالتنوع يجب أن يكون بقدر يكفل لنا أن نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار أو تماثل الوحدات البصرية دون أن يؤثر ذلك على وحدة الشكل والعمل ككل فالتنوع قد يكون اختلافا فى الشكل أو اللون أو الملمس أو الاتجاه أو التدرج فى اللون أو الحجم وهناك أمثلة عديدة على التنوع للإبقاء على الوحدة.،مثل التنوع بالجمع بين الخطوط الرأسية والأفقية والمقوسة مع التنوع فى الخطوط من خطوط طويلة وقصيرة وسميكة ورفيعة فبالرغم من التنوع فى الصورة الفوتوغرافية كما بالشكل رقم (٤-٢٠) فإن السيادة للتكوين يغلب عليها الخطوط الرأسية ،أو تنوع لخطوط مقوسة بعضها مقيد وآخر طويل مع التنوع فى الاتجاه فبعض الأقواس تتجه لليمين والأخر لليسار وآخر لأعلى ورغم هذا التنوع فى شكل الأقواس فإن الشكل فيه وحدة وانسجام ونرى ما يؤكد ذلك فى الصورة الفوتوغرافية شكل (٤-٢١) ،أو تنوع فى الخطوط المستقيمة أو المتعرجة فى أطوالها فبعضها قصير والآخر طويل مع التنوع فى الاتجاه مثل الصورة الفوتوغرافية شكل (٤-٢٢).

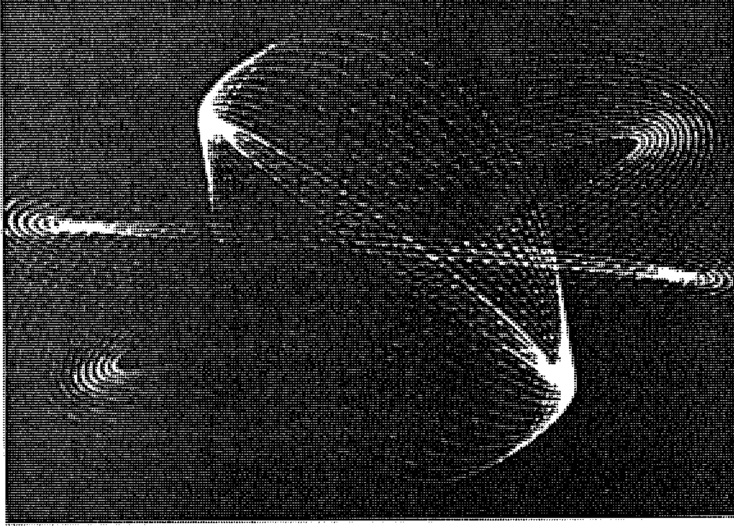
فالفيلم الفوتوغرافى خام جامد وعن طريق فكر وأسلوب الفوتوغرافي يستطيع أن يحيله إلى مادة ينبعث فيها الحياة ،وقدرته كمفكر تستطيع أن تشكل هذه المادة (الفيلم) فى عدد لا نهائى من الأشكال والتكوينات وهو دليل لا يقبل الجدل على أن عالم الفكر هو الذى يوجه عالم المادة.



شكل رقم (٤-٢٠)

Toni Schneiders " Playful shadows "

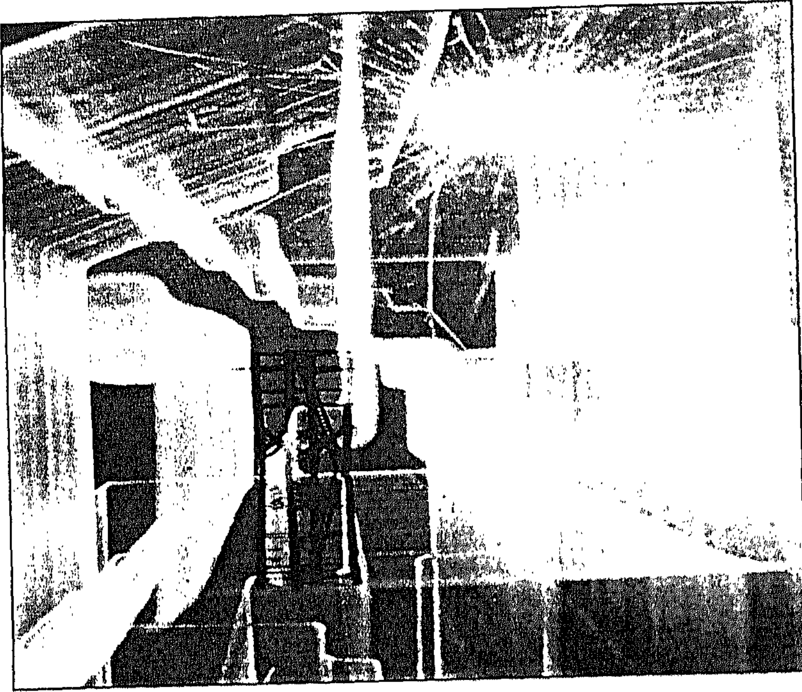
فوتوغرافيا ، ١٩٥٤،رغم تنع اتجاهات الخطوط إلا أن السيادة للخطوط الرأسية



شكل رقم (٤-٢١)

Peter Keetman " Pendulating light "

فوتوغرافيا ، ١٩٥٠،يتضح وجود الانسجام والوحدة رغم التنوع في شكل الأقواس.



شكل رقم (٤-٢٢)

Heinz Hajek-Halke " Stratos station "

فوتوغرافيا، الوحدة فى الصورة رغم تنوع الخطوط.

وللوحدة طابعان ديناميكى واستاتيكى والطابع الاستاتيكى هو الذى تتميز به الوحدات الهندسية مثل وحدات دائرية أو مثلثة منتظمة كما فى الأشكال الزخرفية أما الطابع الديناميكى فهو الذى تتميز به الأجسام الحية كالإنسان أو الحيوان أو الأشكال الحية الأخرى.

ويمكن أن نستخدم ذلك فى الصورة عن طريق تبعية عناصر الصورة إلى خط إيقاعى كبير يسود العمل الفنى متمثلاً فى حركة الأجسام وتتابع تلك الحركات إيقاعيًا للأجزاء المكونة لها حتى تصل إلى الذروة فأى أشكال تتزايد تدريجيًا حتى تصل إلى الذروة مثل الشكل الحلزونى فى القواقع الحلزونية.

٤-٢-٤- التناسب Proportions:

يعرف قاموس "وبسترز كوليجيت" (أن التناسب فى العلاقة بين الحجم والكم أو الدرجة بين شيء وآخر)، ويوجد التناسب فى معظم الهيئات البصرية وهو تعبير لقوى النمو الداخلية والخارجية للموضوع واللتان تتصارعان للوصول للإحساس بالاتزان. [١]

كما أن التناسب مصطلح يتضمن دلالة استخدام الأعداد الرياضية والنظم الهندسية فى اكتشاف أو وصف طبيعة العلاقات بين خواص عدة أشياء من نفس النوع من كميات عادية لأجزاء وأبعاد وحجوم ومساحات وأطوال وزوايا. [٢]

فالنسبة هى العلاقة بين عنصرين والتناسب هى العلاقة بين عدة عناصر، وكما نعلم فإن التصميم هو الجمع فيما بين عناصر متعددة ومختلفة من أبعاد وألوان وأشكال وملامس واتجاهات، وفى الصور الفوتوغرافية ثنائية البعد فإن النسبة لأى موضوع مصور يكون داخل إطار هذه الصورة أى يكون داخل طول إلى عرض أى (المساحة). [٣]ويجب أن ندرك ما للنسبة من قيم هندسية تحليلية وما يدعمها من شحذ لمفاهيم وأحاسيس شعورية حتى لا تكون النسبة طبيعية تقييمية جوفاء.

(١) روبرت جيلام سكوت، أسس التصميم، ترجمة د. محمد محمود يوسف، د. عبد الباقى محمد ابراهيم، مراجعة عبد العزيز محمد فهيم، تقديم عبد المنعم هيكل، الناشر دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، طبعة ١٩٦٨، ص٦١

(٢) د إسماعيل شوقى، الفن والتصميم، مطبعة العمرانية للأوفست، الجيزة، ١٩٩٩

(٣) د.عبد الفتاح رياض، التكوين فى الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٥

وقد أجرى عالم الطبيعة فيشنر جوستاف* (Fechner ,Gustav) تجربة أثبت من خلالها أن هناك استهجانا للمستطيلات المرنة فى الطول بينما لوحظ تفضيل يكاد يكون بالإجماع لشكل المستطيل الذى كانت نسبة الطول للعرض تساوى ١ : ١,٦١٨ وهى النسبة التى تعرف باسم القطاع الذهبى[١]

ورجوعًا إلى النسبة البسيطة التى يمكن إدراكها والإحساس بها مباشرة هى: ١ : ١، ١ : ٢، ٢ : ٣، ٣ : ٤ ...، وهى نسبة ليس لها طبيعة العمق أو الديناميكية ومفهومها يقتصر على النسبة بين الأطوال أو الأحجام أو غيرها ومجال تطبيقاتها محدود. [٢]

وهناك مجموعة من النسب الرقمية أكثر أهمية وهى مما يعرف بتوالى الجمع وتنشأ عن جمع العدد (١) إلى العدد (٢) وهم أول عددين صحيحين فيكون مجموعا العدد (٣) وتبنى المجموعة بعد ذلك بإضافة حاصل جمع كل رقمين متعاقبين وهكذا نحصل على المجموعة بالطريقة التالية: ١، ٢، ٣، ٥، ٨، ١٣، ٢١، ٣٤، ٥٥، ٨٩ وهكذا إلى ما لا نهاية وأهم خصائص هذه المجموعة أنها تعطينا أقرب رقم صحيح النسبة الوسط والطرفين ويمكن ترجمة ذلك بالنسب ١ : ٢، ٢ : ٣، ٣ : ٥ وهذه النسب تتضمن تقدمًا نغميًا ثابتًا. [٣]

فلغة التناسب هى لغة تحليلية تظهر نتائج سريعة وواضحة ودقيقة حول قيمة الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض وبالنسبة إلى الكل الذى تكونه وإدراك تلك القيمة عدديًا أو هندسيًا يؤدى إلى استنباط أسرار التوافق أو التناسق بين مجوعة عناصر الأشكال والاهتداء إليها هو الاهتداء إلى أسباب النظام الذى يحدد لكل عنصر مكانه الجمالي حسب أهميته وتأثيره بالنسبة للمجموعة الكلية ،فالنسبة السابقة نرى فيها تناسق الفرد مع الكل وهو الترتيب المناسب لاتجاه العناصر الجزئية مما يؤكد طابع الوحدة فى العمل الفنى. [٤]

---

* جوستاف فيشنر (Fechner ,Gustav Theodor):ولد عام ١٨٠١وتوفى عام ١٨٨٧،وهو عالم فزياء وفيلسوف ألماني الجنسية ومن أهم منجزاته هى دراسات الفزياء النفسية(Psychophysics)

(١) Leslie Strobel, Hollis Tadd, Richard Zakia (Visual concepts for photographer), Focal press, New York. , ١٩٨٠, P٣١٦

(٢) روبرت جيلام سكوت ، أسس التصميم ، ترجمة د. محمد محمود يوسف ، د عبد الباقى محمد إبراهيم ، مراجعة : عبد العزيز محمد فهيم ، تقديم /عبد المنعم هيكل ، الناشر دار النهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ،طبعة ١٩٦٨.

(٣) د عبد الفتاح رياض، المرجع السابق.

(٤) د.إسماعيل شوقى، الفن والتصميم، مطبعة العمرانية للاوفست، الجيزة،١٩٩٩.

فى القرن الخامس فى عهد الإغريق أثبتت دراسة أوراق البردى المصرية القديمة التى بحثت فى قواعد الحساب والهندسة وأن قدماء المصريين قد وضعوا مقولة عن الكسور الاعتيادية، ولقد استخدم الإغريق فى القرن الخامس نوع من التماثل الديناميكى، كما استخدمت نسبة القطاع الذهبى فى الفنون مثل فنون عصر النهضة.

وقد عارض الإغريق من الناحية النظرية وجود الكسور العددية واستعاضوا عنها بابتكار الهندسة وقد برزت بعض طرق التناسب والرياضيات فى العمل الفنى منها القطاع الذهبى البسيط والمستطيل ذو القطاع الذهبى إلى المربع الدائم الدوار وأيضًا المستطيل الجذر الخامس وتطوير مستطيل الجذر الخامس شكل (٤ ٢٣).

وهذه النسبة تبدو واضحة فى الفوتوغرافيا نسبة النيجاتيف ٤×٥ بوصة و٨×١٠ بوصة والطبعات ١٠×١٥ سم، ٢٠×٢٥ سم كما أن النيجاتيف ٣٥ مم بنسبة ٢٤×٣٥ مم والذى يقترب من نسبة ٣ : ٥ وهى نسبة القطاع الذهبى.

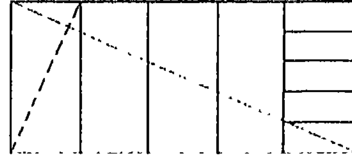
٤-٢-٥- السيادة Dominance:

تعتمد رغبتنا فى توافر عنصر السيادة فى العمل الفنى على سيكولوجية النفس البشرية، فعندما نعانى من صراع نفسى لعدم وجود قوى محددة فى أحد قوتين أو أكثر لا نستطيع أن نوفق فيما بينهما أو لا نستطيع أن تسود إحدى تلك القوى على الأخرى نظل فى حيرة وعدم ارتياح ،فإذا ما انتهى الصراع بسيادة أحد القوى زال التوتر وتحققت كل من عناصر الاتزان والوحدة.

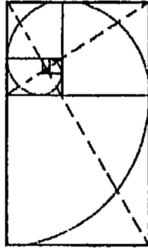
فالصورة يمكن أن تحتوى على أكثر من جزء مهم ولكن لنجاح هذه الصورة فيجب أن تتكاتف جميع الهيئات والأشكال لتكون هيئة عامة أو فريق يهدف إلى سيادة فكرة أو سيادة جزء من أجزاء التصميم فتكون الأجزاء الأخرى ذات تبعية لهذا الموضوع الرئيسى.

ولانتاج وحدة فى العمل الفنى فإنه يجب أن تسود خطوط ذات طبيعة معينة أو اتجاه معين أو مساحات ذات أشكال معينة أو ملمس أو حجم ... الخ، فيصبح فى التصميم جزء ينال أولوية جذب الانتباه فيكون هو مركز السيادة وهذا المركز يمكن أن يكون أى شكل منزل أو سيارة أو إنسان أو حيوان ... الخ. [١]

(١) د محمد الصاوى العلى ، (البسيط الفوتوغرافيا) ، مطبعة أبناء وهبه حسان ، القاهرة،طبعة ١٩٩٩



تطوير مستطيل الجذر الخامس



تطوير المستطيل ذو النسبة الذهبية

شكل رقم (٤-٢٣)

أحد طرق التناسب والرياضيات فى العمل الفنى

فيكون مركز السيادة هو النواة التى تبنى حولها الصورة ولا يستحب أن يكون هناك مركزان للسيادة فيعملان على تقسيم الرؤى والمشاعر مما يحطم وحدة العمل الفنى فيمكن أن يكون مركز السيادة هو شخص يقوم بعمل ما أو مجرد صورة لشخص وعليه فيجب أن يكون هذا الشخص هو الموضوع الأساسى فى الصورة أما باقى الموضوعات من ديكورات أو أدوات مساعدة لتوازن وحركة وديناميكية الصورة فهى لخدمة وحدة الهدف من الصورة ولتكون العامل المساعد على تركيز وتحديد الانتباه تجاه الشخص المصور، كما يمكن يكون الموضوع هو قطعة أثاث أو زجاجة أو أى غرض آخر.وهناك عدة وسائل تساعد على تقوية مركز السيادة ومركز السيادة قد يكون موضوعًا فيكون مركز إيجابى أو يكون الفراغ فيكون مركز سلبى. (١)

ويجب الاهتمام بوضع أو مكان مركز السيادة فى العمل الفنى، ومن الأمور الشائعة أن يكون مركز السيادة هو منتصف الصورة فعندما نريد تصوير شخصية عامة دائمًا ما يوضع فى منتصف الصورة بالنسبة لباقى الأشخاص.

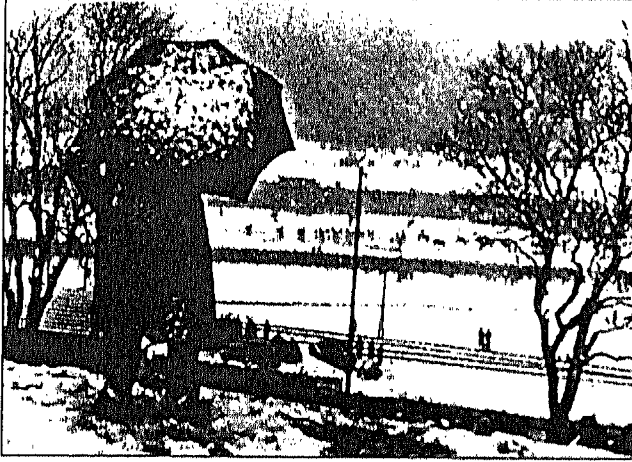
ولقد اعتمد كبار الفنانين على الأفكار التقليدية فى تحديد كيفية معالجة أو موضع مركز السيادة ومن هذه الأفكار شكل الجسم الإنسانى فالرأس فى الأعلى والقدم فى الأسفل والوجه فى الأمام والظهر فى الخلف، كما أن اليمين أفضل من اليسار والمنتصف يتميز عن الجوانب وأن للمستقبل شأن يقومه الماضى ومن هذه التقاليد استقى الفنانين المواضع الداخلة فى حدود الصورة والتى من شأنها أن تضفى أهمية وسيادة لموضوع فيما عداه .

تتغير الأفكار بتغير المبادئ والثقافات والبلاد والخبرات، فبعض الاتجاهات الحديثة ترى أن تقسم الصورة بخطين عرضيين وخطين طوليين وهميين على أن يقع الموضوع الأساسى عند تقاطع هذه الخطوط أو بالقرب منها فيقع الموضوع الرئيسى دون منتصف الصورة كما بالشكل رقم (٤-٢٤)، فتكون موضوعات الصورة الرئيسية عند تقاطع أحد هذه الخطوط الوهمية هو ما يجعل الصورة أكثر جمالاً عما لو كان الموضوع الرئيسى فى منتصف الصورة.

أجمع معظم النقاد على عدم استساغة المناظر الطبيعية (Landscape) التى يكون خط الأفق فيها متوسطًا للصورة بل يقع فى ثلثها العلوى أو السفلى ونرى من ذلك العديد من أمثلة المناظر الطبيعية كما بالشكل رقم (٤-٢٥).

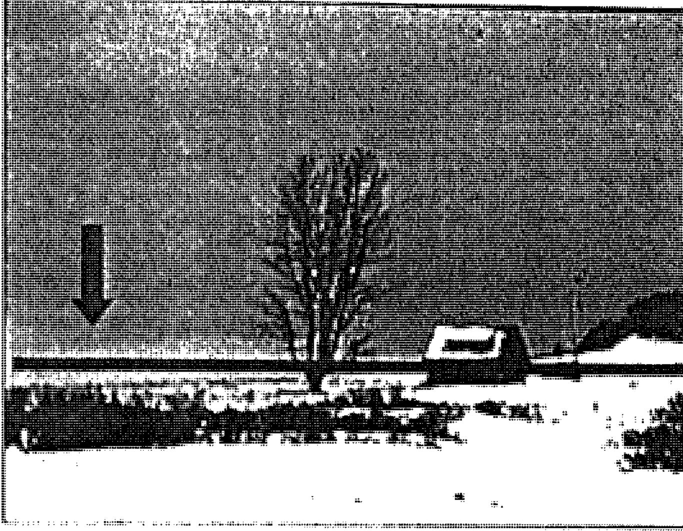
---

(١) د.عبد الفتاح رياض، التكوين فى الفنون التشكيلية،دار النهضة العربية ،القاهرة،الطبعة الثالثة،١٩٩٥



شكل رقم (٤-٢٤)

ترى بعض النظريات الحديثة أفضلية وجود مركز الاهتمام فى أحد هذه النقاط الأربع



شكل رقم (٤-٢٥)

يفضل أن يكون خط الأفق فى النصف السفلى من الصورة ليضفى نوع من الموازن والسيادة

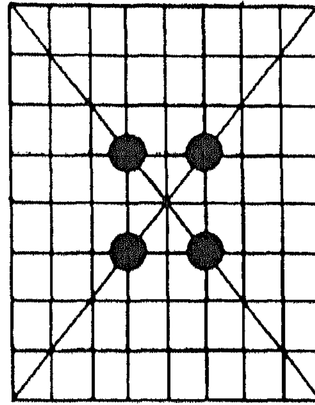
وقسم أخرون مساحة الصورة إلى ثمانية أقسام وهمية طولاً وعرضًا على أن يكون مركز السيادة فى أى مكان من أماكن الدوائر السوداء الأربع كما بالشكل رقم (٤-٢٦) فتكون مراكز السيادة على وترى المساحة المقسم لتلك الصورة كما بالشكل رقم (٤-٢٧).

واختلاف شكل الخطوط أو العناصر فى التكوين، فيختلف شكل خطوط الموضوع الرئيسى عما حوله، فيكون الموضوع الرئيسى فى الصورة وليكن شخصًا جالسًا بينما باقى الأشخاص واقفين أو العكس أو أن تسود خطوط للصورة الأفقية مثلاً وتأتى بينهما خطوط أخرى تكون فى مجموعها شكل مغاير.

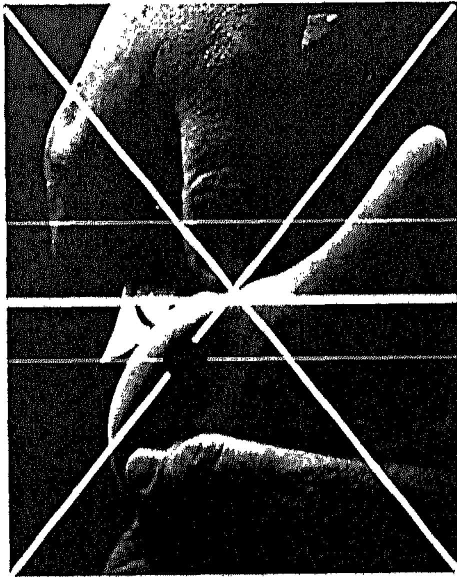
كما يمكن أن يسود الموضوع الرئيسى باختلاف خصائصه السائدة عن الموضوعات المجاورة فالأحمر مثلاً يسود على لون أكثر هدوءًا منه مثل الأزرق، فتكون السيادة عن طريق التباين فى الألوان أو درجة لون على أخرى، فتسود مساحة قاتمة فى وسط أفتح أو العكس ،وتسود الألوان الأكثر تشبعًا على الأقل تشبع ويمكن عمل ذلك فى الصور الفوتوغرافية عن طريق التعريض فينال الموضوع الرئيسى تعريضًا مناسبًا ويقل التعريض للموضوعات المناسبة أو عمل الصورة بطريقة آنسل أدم المسماة نظام المنطقة (Zone System) والتى يقدر فيها التعريض بما يناسب شدة الإضاءة للموضوع المرغوب فى أن يكون له مركز السيادة دون اعتبار للموضوعات الأخرى الثانوية فتظهر قاتمة فالتباين من أحد الوسائل التى تساعد على تحقيق السيادة.

كما يمكن تحقيق السيادة عن طريق عزل الموضوع الرئيسى عن باقى الموضوعات أو عن طريق حركة أو سكون الموضوع الرئيسى فيسود الموضوع الرئيسى المتحرك إذا وضع فى إطار فيه باقى الموضوعات ساكنة والعكس صحيح.

والسيادة أيضًا تأتى عن طريق زيادة حدة الموضوع الرئيسى فيكون هذا الجزء شديد الحدة هو الجزء السائد وفى الفوتوغرافيا تظهر هذه الصفة فى أعمال الصور المقربة كما تظهر عن طريق استخدام فتحة واسعة عند التعريض وكلما زادت الفتحة قل عمق الميدان وهى المسافة الواقعة أمام الكاميرا والتى تظهر فيها الموضوعات واضحة التفاصيل كما يساعد نوع العدسة أو بعدها البؤرى على زيادة أو قلة عمق الميدان فكلما طال البعد البؤرى قل عمق الميدان.



شكل رقم (٤-٢٦)



شكل رقم (٤-٢٧)

ترى بعض النظريات الحديثة أفضلية وجود مركز الاهتمام فى أحد هذه النقاط الأربع

ويمكن أن نلاحظ ذلك فى الشكل رقم(٤-٢٨) فتكون السيادة فـــى الصـــورة الفوتوغرافية للزهرة الموجودة فى الصورة والتى أصبحت عن طريق حدة تفاصيلـــها وقلة تفاصيل الموضوعات من حولها أن تصبح هى مركز السيادة.

كما يمكن أن تحقق السيادة بأن يكون الموضوع الرئيسى فى مقدمة الصـــورة والباقى فى المؤخرة.

وإجمالاً فإن تحقيق السيادة لموضوع ما يأتى عن طريق الاختيار الجيد لمكان الموضوع، وزيادة حدة تفاصيله عن باقى التفاصيل وقرابتـــه أو بعـــده عـــن أماميـــة الصورة وحركته عن باقى الموضوعات وانعزاله عنها.

٤-٢-٦- الفـــكرة:

الفكرة هى القوى التى تعمل داخل الفنان فتندفع للخارج ليكون الفنان الوســيط لتفاعل الفكرة مع المادة وكلما كانت الفكرة قوية استطاعت أن تكون كل متماســك ولا تتجزأ وكلما استطاع الفنان أن يبدع فى التعبير عنها.

والفنان حين يبدأ فى عمله فإنه يركز فكره فى موضوع ما لينتـــج موضـــوع يميز الصورة فى الشكل والتعبير أى يبدع صورة تحمل رسالة مرئيـــة لموضوعـــات مترابطة الأجزاء فلا يستحب فى صور المساجد الأثرية الفوتوغرافية مثلاً أن تظـــهر فى خلفيتها أو فى جوارها مبنى حديث الطراز مما يفقد الصورة معناها الـــذى يريـــد المصور أن يوحى به وهى كل من معانى الأصالة والتاريخ والعظمة فوحـــدة الفكـــرة تتطلب أن تتكامل عناصر الصورة لتخرج كلاً متماسك.

وقد فصل أفلاطون بين عالمين أحدهما عالم الأفكار والآخر عالم المادة وعالم الأفكار هو عالم متكامل غير متغير ولا يفنى ولا ينتهى أما عالم المـــادة فـــهو غـــير متكامل ملىء بالشر والخطأ بل تظل فيه المادة فى حد ذاتها خاملة عديمـــة النفـــع أو المعنى إلى أن تأتى إليها الأفكار الخلاقة فتشكلها وتوحى بالشكل المناســـب لـــها بـــل وتعطيها غرضًا ومعنى أى تبعث فى الخامة الحياة فالفكرة أو الأفكـــار قـــادرة علـــى تشكيل المادة إلى عدد لا نهائى من الأشكال والتكوينات فعالم الفكر هو الموجه لعـــالم المادة.



شكل رقم (٤ـ ٢٨)

السيادة للزهور فى الصورة لحدة تفاصيلها عن الخلفية

وقد تبرز وحدة الشكل من تواجد عناصر مكملة لبعضها البعض أو يمكن أن تعبر عن فكرة التباين في تواجد عنصرين متباينين ليبرز مدى الاختلاف فيما بين العنصرين وهو ما يؤكد مرونة الفكرة حسب ما يريد المصور فالفكرة هي المحدد لأسلوب العمل وهي الحد الفاصل بين المقبول وغير المقبول ،فيمكن الجمع بين كلا من وحدة الفكر ووحدة الشكل ،فالفكرة هي الموجه للفنان الذي يوجه المادة لتحقيق الفكرة.

٤-٢-٧-الحركة:

تتضمن الحركة فكرتين هما: التغير والزمن، فالتغير قد يحدث موضوعيًا في مجال الرؤية أو ذهنيًا في عمليات الإدراك أو في كلاهما والزمن هنا يدخل في جميع الحالات وعلينا أن نفرق بين النواحي الموضوعية والذهنية للحركة في داخل إطار الصورة فهي تتضمن حركة موضوعية ،فالحركة الذهنية تكون موجودة في جميع نواحي الإدراك إلا أن لها أهمية كبيرة في الفنون.

والحركة الذهنية لها صفة خاصة وهي صفة تسهم في وحدة التصميم وتكمن المشكلة في تنظيم الحركات الإدراكية وليس هناك قواعد بعينها لإحداث هذه الحركات فهي تعتمد على طبيعة التكوين كما أنها نسبية، وكل ما نستطيع أن نفعله هو وضع ضوابط نسير عليها ،ولإعطاء الإحساس بالحركة الذهنية في الأشكال فعلينا حث القيمة الديناميكية لكل عنصر من عناصر التكوين لكي تقوم بتحريك العناصر في المجال المرئي ،ومع ديناميكيته يجب أن تظل هذه العناصر محافظة على اتزانها كما يجب أن يكون للمحاور الظاهرة أو الباطنة في التصميم وداخل الشكل جانب حركي أكبر فهي تستمد حركتها إما من حدودها الخطية الخارجية وإما من محاورها الرئيسية. (١)

والحركة في المجال البصري هي أقوى المثيرات البصرية للانتباه فمهما كانت درجة الاستغراق الذهني التي يعيش فيها الفرد فمن المؤكد أن تثيره أي حركة يدركها مهما كانت بسيطة وقد لا تعدو حركة عين (وجهة نظر شخص) أو حركة يد، فالحركة هي فعل قد يكون على هيئة حركة محسوسة أو يكون رد فعل – فلكل فعل رد فعل – وهذا الرد قد يكون على هيئة حركة محسوسة أو يكون رد فعل داخلي يثور على هيئة أحاسيس.

---

(١) روبرت جيلام سكوت ، (أسس التصميم) ، ترجمة د. محمد محمود يوسف ، د عبد الباقي محمد إبراهيم ، مراجعة : عبد العزيز محمد فهيم ، تقديم /عبد المنعم هيكل ، الناشر دار النهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ،طبعة ١٩٦٨.

وبما أننا بصدد إدراك الحركة فى مسطح ثنائى الأبعاد وهى الصورة الفوتوغرافية فإننا نثير أحاسيس الحركة عن طريق إثارة أحاسيس ديناميكية تدل على الحركة مثل إثارة الإحساس عن طريق التغير المكانى للشىء المصور مع وضوح الاستمرارية لهذا التغيير مثل الصور الفوتوغرافية للرياضيين أو سباقات السيارات والتى يظهر فيها الرياضى وهو يعدو وأثر لحركته مسجل على الصورة فوتوغرافية مما يدل على حركة الرياضى أو الخلفية وكأنها تسير بسرعة والرياضى أو السيارة تسير بسرعة فتكون عبارة عن السيارة ثابتة والخلفية متحركة كما بالأشكال أرقام (٤-٢٩)، (٤-٣٠).

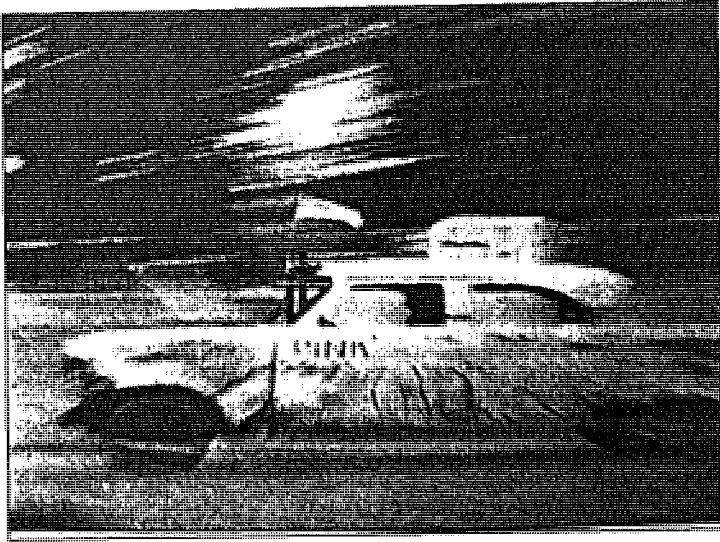
كما أن الحركة الذهنية قد تكون من خلال خبرات سابقة ،ففى الصورة نرى دلالات تؤكد أن هناك حركة فالرياح حين تشتد لا نعرف تأثيرها بصريًا إلا عن طريق زيادة فى ميل الشجر كما أن السيارة عندما تسير بسرعة فى طريق ترابى أو زراعى غير ممهد قد لا يلاحظ حركتها فى صورة إلا عن طريق السحابة الترابية المثارة خلفها والتى تدل على تغير مكان السيارة.

فإدراك الحركة لا تأتى عن طريق رؤية العين لهذه الحركة فقط بل يساعد المخ البشرى على زيادة الإدراك بهذه الحركة فالإدراك هو عملية عقلية تلعب فيها المعرفة السابقة والتخيل دوراً هاما نتاج للفكر.

وقد رمز الإنسان للحركة منذ قديم الأزل ففى الرسوم البدائية لرجل الكهف ما يدل على إحساس بالحركة فى التعبير عنها وقد عبر عن هذه الحركة عن طريق تكرار الشكل فى إيقاع يثير الإحساس بالحركة.

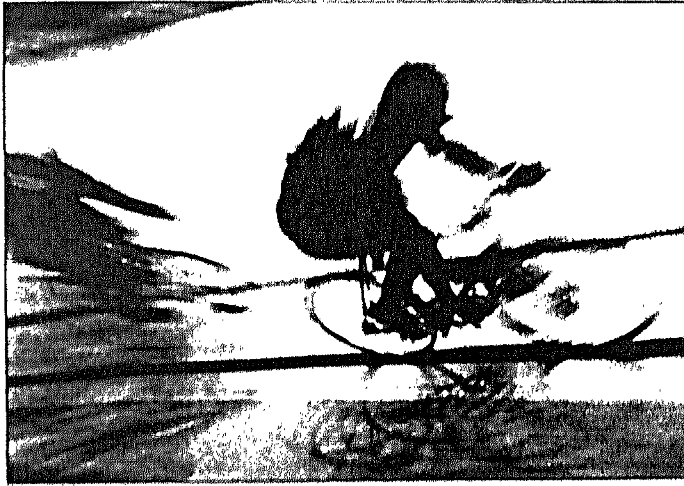
وفى الفنون الحديثة وبعدما قدم أينيشتين نظريته رابطًا فيما بين الكتلة والسرعة والزمن والنسبية فى هذه العناصر فالسرعة ترتبط بالحركة والحركة ترتبط بكتلة هى موضوع الحركة والحركة ترتبط بالزمن ،وبذلك فإننا إذا أردنا أن نعبر عن جسم متحرك فإن هذا التعبير هو التعبير عن الزمن البعد الرابع فالسرعة والزمن فى الفن لهما [1] مظاهر مرئية ندركها بصريًا فالصورة التى تمثل طائرة ترتفع فى السماء تكون قد أضافت إلى العمل الفنى بعدًا رابعًا هو الزمن فموضوع الصورة لا يعبر فقط عما هو الشىء بل يكون قد سجل ما يقوم به فى لحظة معينة.

(١) د عبد الفتاح رياض، التكوين فى الفنون التشكيلية،دار النهضة العربية ،القاهرة،الطبعة الثالثة،١٩٩٥



شكل رقم (٤-٢٩)

إمكانية إظهار اثر الحركة فوتوغرافيا



شكل رقم (٤٠٠٠٣)

إمكانية إظهار اثر الحركة فوتوغرافيا

واستفاد من ذلك أصحاب النزعة المستقبلية فى الفن الذين اهتموا بوضع معايير فنية جديدة للتعبير عن الحركة والزمن فى الفن بل وضع معايير جديدة للتعبير وفلسفتها تذهب لتجريد الفن من القيود القديمة الجامدة مثل لوحات (Giacomo Balla) التى أثارت الأحاسيس بالحركة السريعة القصيرة التى نشأت عن تعدد الأوضاع للأرجل ،كما برع دوشامب فى التعبير عن حركة امرأة تهبط درجات السلالم ،فربط بين الحركة والفراغ والزمن ذلك فى أسلوب تكعيبى.

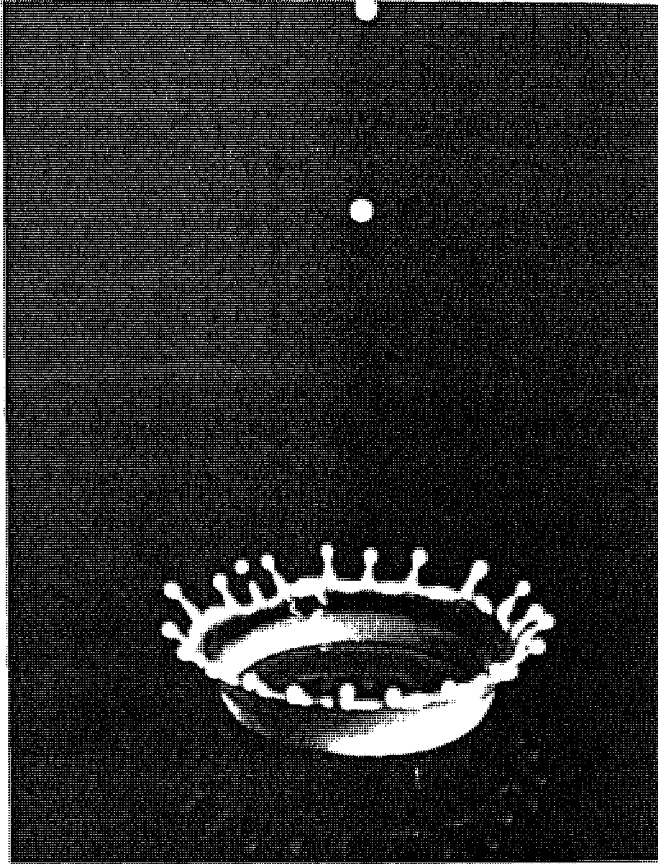
ونلاحظ أن عمليات الإحساس بالحركة فى الفوتوغرافيا أو فى أى موضوع ثنائى الأبعاد يكمن فى زيادة الإحساس بالعمق والزمن عن طريق الجمع بين عدة أوضاع لنفس الجسم أو عن طريق عدم وضوح بعض تفاصيل الجسم والتأكيد على الخطوط الخارجية له ومجرد أثر الجسم فى خيال له مسار (مثل قذيفة من مسدس) أو عن طريق تراكب أجزاء من الجسم بعضها على الآخر فى استمرارية تدل على الحركة.

وفى النهاية نؤكد على أن الفرد يضفى على الأشكال المجردة قيمًا ذاتية تنبعث من نفسه محددة لاتجاه وحركة ،فالوحدات البصرية ما هى إلا مرشد للعين داخل إطار الصورة ويفضل أن تكون القوى الحركية مرتبطة ومتكاملة بحيث تحد الشكل داخل الإطار ولا توجه للخارج حتى لا يفقد الشكل قوته فيفقد وحدته ومن ثم يفقد تماسكه.

ولعل ما يساعد المصور على الفهم والتأكيد على الطبيعة الحركية التى تتميز بها العناصر البصرية من نقطة وخط وشكل وغيرها فيراها وكأنها كائن حى ثابت فى شكله متحرك فى داخله أو حتى ثابت فى شكله ومتحرك فى الطبيعة فحتى الحجر الصلب جسم ثابت إلا انك إذا تركته يسقط من يدك فإنه يتحرك إلى أسفل بفعل الجاذبية [1] كما أن النبات الذى ينمو من أسفل إلى أعلى إلا أنه غير قابل للحركة من مكانه الأصلى الذى نبت فيه من الأرض، وهكذا عن طريق تخيل هذه القوى الداخلية والخارجية فى الأشياء والتى تقوم على تحريكها وباستيعاب هذه الحركة يمكن للمصور عن طريق أدواته أن يثبت حركة جسم بسرعة عالية جدًا مثل الصورة الفوتوغرافية لنقطة وهى ترتطم بالأرض كما بالشكل رقم(٤-٣١) أو حركة الأشخاص فى مكان عن طريق تقليل سرعة الغالق كما بالشكل رقم(٤-٣٢) أو عن طريق تحريك آلة التصوير نفسها أفقيًا فتظهر الخلفية كخطوط والموضوع المتحرك ثابت كما بالشكل رقم(٤-٣٣).

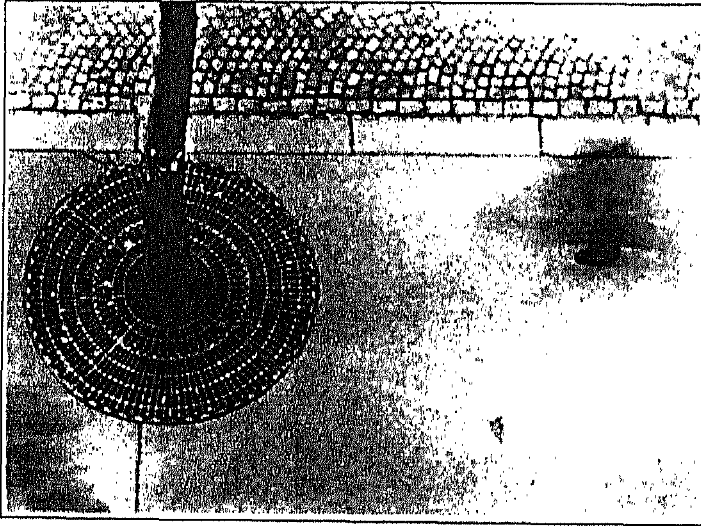
---

(١) المرجع السابق.



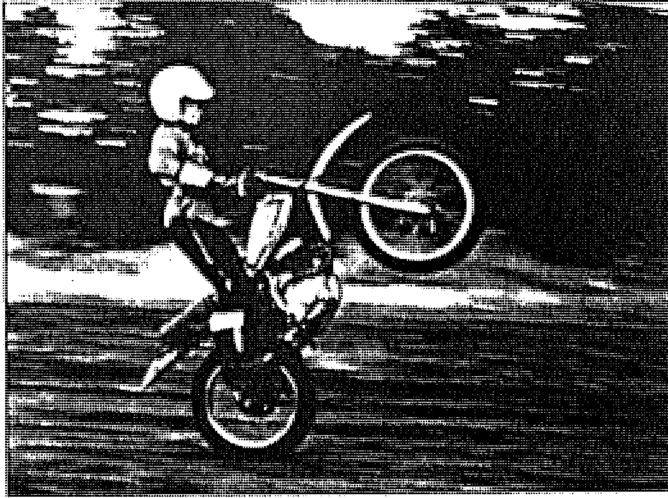
شكل رقم (٤ ٣١)

يوضح كيفية إظهار الحركة فى الصورة الفوتوغرافية



شكل رقم (٤-٣٢)

يوضح كيفية إظهار الحركة فى الصورة الفوتوغرافية



شكل رقم (٤ - ٣٣)

يوضح كيفية إظهار الحركة فى الصورة الفوتوغرافية

٤-٢-٨- العمق الفراغي:

منذ عصر النهضة وإلى وقت قريب اعتمد الغرب على طريقة واحدة لتنظيم الدلالات الفراغية وذلك فى نظام محكم خاص بالإحساس بخداع العمق هو ما يسمى المنظور.

والمنظور هو أحد الطرق المتعددة لإيجاد هذا التنظيم ويجب أن ندرك بأن تأويلنا للفراغ يعتمد على دلالات الفراغ نفسها لا على الطريقة الخاصة التى اعتدنا تنظيمها بها.

وفى السابق كانت خبرة المصورين مقيدة باستخدام طرق المنظور ذات النقطة الواحدة أو النقطتين.،كما أننا قد اعتدنا على أن المنظور يعكس الأشياء كما نراها، إلا أننا كثيرًا ما لاحظنا مدى انحراف المنظور إذا لم يتناول نقطة العمل الصحيحة بالضبط ،وكذلك موضع مستوى النظر بالنسبة للشكل، وأن ما نعنيه من القول بأن الرسم يشبه موضوعًا تمامًا هو أنه يتفق مع تصورنا المرئى له ولا نعنى أنه ينقل لنا الشكل المرئى الفعلى، فنحن لا نرى بأعيننا ولكن عن طريق عقولنا.

ومع الوقت استطاع الإنسان الفنان أن ينتج العديد من النظم التى يمكن عن طريقها أن ندرك العمق الفراغى خاصة فى الموضوعات المسطحة ذات البعدين والتى هى مصب اهتمام الدارس وهو الصورة الفوتوغرافية، وعلى هذا فإن هناك العديد من الطرق التى يمكن عن طريقها تأويل العمق وتنظيم دلالات الفراغ. (١)

فالإحساس بالعمق الفراغى فى الفنون التشكيلية الثنائية الأبعاد ليس واقع مادى فهذه الفنون كالفوتوغرافيا لا تتميز إلا بطول وعرض فقط وليس لها أى عمق أو ارتفاع (بُعد ثالث) فما نراه فى الصورة قريبًا أو بعيدًا لا يعتمد على عمق حقيقى مادى بل يعتمد على أحاسيس تثيرها دلالات تؤدى إلى التعرف على ما هو قريب أو بعيد أو ما نسميه بالأمامية والخلفية أو الشكل والخلفية. (٢)

---

(١)روبرت جيلايم سكوت، اسس التصميم. روبرت جيلام سكوت ، (اسس التصميم) مرجع سابق.

(٢)د.عبد الفتاح رياض، التكوين فى الفنون التشكيلية،دار النهضة العربية ،القاهرة،الطبعة الثالثة،١٩٩٥.

الفصل الخامس
تقنيات إنتاج الصورة الفوتوغرافية التشكيلية

٥-تقنيات إنتاج الصورة الفوتوغرافية التشكيلية

تعددت التقنيات الفوتوغرافية التكنولوجية التى يمكن من خلالها إنتاج صورة فوتوغرافية تشكيلية ويمكن تصنيف هذه التقنيات لمنتجة أثناء التصوير وأخرى لعمليات التحميض وثالثة أثناء الطبع والتكبير وفيما يلى بعض هذه التقنيات التى يمكن باتباعها من عمل صورة فوتوغرافية تشكيلية والتى كأى تقنيات وأى فن تشكيلى ليست جامدة بل يمكن أن تتغير وتختلف وتندمج معا لإنتاج الصورة الفنية المطلوبة

٥-١-تقنيات تحقق نجاح التكوين فى الصورة الفوتوغرافية

إن الفوتوغرافيا كفن قد تم تصنيفها كإحدى أنواع الفنون البصرية ، وقد تخطت مرئيات الفوتوغرافيا حد النقل الأمين للوقع ، وأصبحت الفوتوغرافيا فنا وجدانيا تعبيريا يخاطب الأحاسيس ويؤثر فى الوجدان ، وذلك من خلال مخاطبة حاسة البصر أفضل نعم الله على خلقه بعد الإيمان.

والفوتوغرافيا كلغة بصرية للتعبير لا تجعل الفنان الفوتوغرافى أمام قواعد جامدة للتكوين لابد أن يضعها أو يلتزم بها فى لوحته الفوتوغرافية فهى مسألة تتعلق بالتعبير الذاتى وعلى رؤية وإحساس الفنان الفوتوغرافى.

فاللقطة قرار فردى للفنان الفوتوغرافى ذاته وهو الملم إلماما تام بإمكانيات خاماته وأدواته المنتجة للصورة الفوتوغرافية كوسيط لرؤيته وإحساسه ،إلا أن هناك بعض الخطوط المساعدة لعمل الصور الفوتوغرافية من موضوعات عديدة في الطبيعة أو تم إعادة تصميمها عن طريق الفوتوغرافي ،ففن التكوين ما هو إلا إعادة صياغة للمرئيات الموجودة في الأصل(الطبيعة) أي إعادة تنظيم لعناصر التصميم وفقاً لنمط أو منهج يراه الفنان الفوتوغرافي معبراً عن ميوله وأحاسيسه.

فيجب أن يملك الفنان الفوتوغرافي العين ذات الرؤية الثاقبة التي تمكنه من حسن اختيار الموضوعات وهو ما يساعده علي تطور و إظهار الوعي البصري لديه ؛ فعندما يلتقط الفوتوغرافي موضوعاته من الطبيعة يقوم بحذف ما لا يرغب فيه واختيار ما يريده ،فهو يضع أولاً بعض الأفكار المسبقة التي تساعد علي الوصول لصوره فوتوغرافية أفضل من حيث الفكرة والتكوين والتي تكون معبره عن الرؤية الذاتية للموضوعات المعالجة فوتوغرافياً.

فيفضل الاهتمام بمدي جودة الأشكال الصلده والملامس في الصورة الفوتوغرافية الأبيض والأسود ،ومن الضروري أن يكون هناك نوع من التباين فيما بين الموضوعات من ملامس خشنه وناعمة وأشكال مسطحة و أخرى بارزه جميعها مصورة بالأبيض والأسود فيظهر التضاد ؛ مثل مبني قديم متهالك بجوار مبني جديد يعرض فكره ونوع من التضاد بين القيم التشكيلية القديمة المهدمة والقيم الجديدة البراقة ،فمعني القديم والجديد وغيرها من المعاني المتداركة حسب نوع الموضوع المصور

كما يمكن إضافة المزيد من الأحاسيس بعمل صورة فوتوغرافية على فيلم ذي حساسية عالية فيكون ذا حبيبات كبيرة ويتم إظهاره بمحلول إظهار لا يعطى حبيبات دقيقه فيظهر تأثير الحبيبات الكبيرة، كما أن دراسة السطح والملامس المقربة مثلما يظهر عند تصوير حائط متهدم أو ذى دهان محطم ومتهالك وملامس جذوع الأشجار وغيرها .

ويمكن الاستفادة من الخطوط العريضة والطولية فى الصور الفوتوغرافية مثل البنايات الحديثة أو القطار أو الأشجار وهى ما تحتوى على موضوعات مؤكدة على الظل والنور وعلى التباين والمبالغة والسيطرة ،بل إن تكرار نفس التأثير من تضاد اللون أو الظل والنور أو الملامس يمكن أن يكون عامل مهم و مؤثر فى عملية التكوين للصورة الفوتوغرافية.

بل يمكن عمل موضوعات مظلمة بخلفيات مضاءة مثل السلويت أو الموضوع المصور فى البؤرة والخلفية غير واضحة المعالم.

وبما أن الكاميرا تقوم بتصوير أى موضوع أمامها فمن المهم أن نراعى حذف أى من الموضوعات غير المهمة أو التى لا تساعد على إمداد الصورة الفوتوغرافية بالإحساس المطلوب أو تحد من إحساس معين.

كما يمكن الاستفادة من زيادة أو قلة الإحساس بالعمق عن طريق الإضاءة وتركيزها وتنوعها على الموضوعات المصورة ،أو عن طريق استخدام فتحة عدسة كبيرة فينتج عمق ميدانى للعدسة صغير وبالتالى تكون الصورة بخلفية غير واضحة فيزيد الإحساس بالعمق ،كما يمكن الاستفادة من سرعات الغالق فى تثبيت الموضوعات أو إظهارها متحركة.

بل إن الاختيار الجيد لموضع الة التصوير يساعد على إعطاء الأحاسيس المطلوبة فالتقاط موضوع من زاوية محددة رغبة فى عمل تشويه بل و الاقتراب من الموضوع واستخدام عدسة واسعة فى هذا النوع من الصور الفوتوغرافية ذات المبالغة المنظورية كثيرا ما يساعد على إعطاء مدلولات بالضخامة للموضوعات المصورة .

ويمكن عن طريق الاختيار الجيد لالات التصوير الفوتوغرافية من كبيرة الحجم (Large Format) أو متوسطة الحجم (Medium Format) أو صغيرة الحجم (Miniature Format) ٣٥مم بأنواعها ،عمل تكوينات مناسبة فمثلا فى تصوير الموضوعات المتحركة بسرعة يفضل استخدام الة تصوير ٣٥مم فهى سهلة الحركة وتحتوى على عدد من الصور الممكن التقاطها اكثر من النوعان الاخران ويمكن تبديل العدسة بسرعة اكبر لصغر حجم عدساتها ولكن إذا استخدم الة تصوير كبيرة فلن تكون بحركتها الصعبة إلى حد ما واحتوائها على حامل لشريحة فيلمية واحدة من السرعة ما يمكن أن تتدارك لالتقاط التغيير فى هذا الموضوع المتحرك .

بل إن الاختيار الجيد لعدسة التصوير يمكننا مـن الحصـول علـى الزوايـا والمنظور والقطع المناسب للكادر الفوتوغرافى ، أما الفيلم فإن سرعة الفيلم وحجمـه يؤثر على جودة الصورة النهائية الناتجة.

إن الاختيار الجيد لقواعد التكوين يقوى من تأثير الصورة فوتوغرافيا ، فمثـلا حدد مصورى الأشخاص (البورتريهات) خمس مشاهد أو مساقط فوتوغرافية ممكنـة لشكل الرأس فى الإنسان وهى (Full Front view) منظرا أمامى كامل ، ١/٣ شمال وآخر يمين للوجه وجانبى (بروفيل) شمال وآخر يمين ويمكن لفنانى الفوتوغرافيـا أن يتفاعلوا مع هذه القواعد بثلاثة طرق أولها أنهم يمكن أن يتقبلوها كما هى ويطبقوهـا على أعمالهم ،والطريقة الثانية أن يرفضوها على أنها لا تساعدهم فى عمل صورهـم الجمالية ،والطريقة الأخيرة أن يتقبلوا مفهوم أن زاوية محددة أكـثر جذبـاً ولكنـهم يتساءلون عن اختيارات أخرى ،بل انك لو قمت بعمل عدة زوايا مختلفة ، وعرضتـها على المشاهدين ستجد البعض يفضل زوايا والآخر يفضل الأخرى حتى أن رامـبرانت عادة ما يرسم نفس الجانب من الوجه فى رسومه الشخصية له و لأقاربه[١]

وفى تجارب التكوين يجب أن ندرك شيئا هاما إذ يجب الحرص على تثبيـت العوامل الباقية المتحكمة والمؤثرة فـى إنتـاج الصـورة الفوتوغرافيـة فـالصورة الفوتوغرافية كفن تحتوى على العديد من التكنولوجيات والتى يلم بـها الفوتوغرافـى بالكامل بداية من التصوير ونهاية بالحصول على الصورة السلبية إلا أنه الآن وبتطور تكنولوجيا التصوير الفوتوغرافى أمكن لمعظم الفوتوغرافيين أو الهواة أن ينتجوا فنـا فوتوغرافياً بدون الدخول فى تفاصيل تكنولوجية بل وعدم التعرض لها بأى شكل مـن الأشكال مما ساعد على إعطاء حرية أكبر وعددا أكبر من الأشخاص لممارسـة هـذا النوع من الفن وإنتاج صورة بأشكال وتكوينات وتنظيمات متعددة.

بل إن دخول أجهزة الحاسب الآلى فى عمليات الإنتاج الفوتوغرافية من نظـام رقمى متكامل أو غير متكامل ساعد على عمل صورة فوتوغرافية فنية حتـى بـدون الذهاب للمعامل أو المختصين لإتمام العمليات الفوتوغرافية ، وقد يبدو للبعض أن هـذا من السهولة مما كان لإنتاج صور بدون مجهود ولكن هناك سؤالا يفرض نفسه علينـا وهو : هل قلل الفن الفوتوغرافى أو حد من فن التجريديين أو التنقيطيين أو غـيرهم ممن استخدموا الألوان كبقع لونيه أو مساحية فى أن ينتجوا فنـا معترفـا بـه دوليـا وعالميا؟

---

(١) Leslie Stroebel, Hollis Todd and Richard Zakia, Visual Concepts for photographers, Focal Press ١٩٨٠.

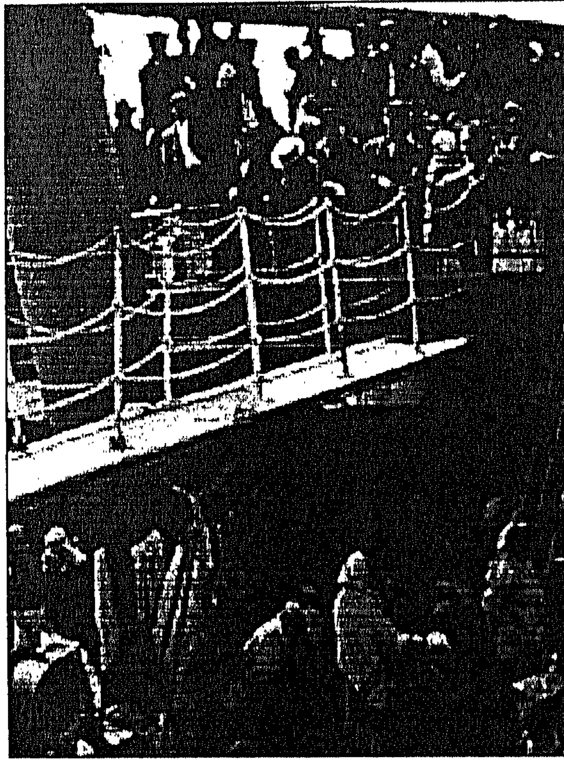
الإجابة : لا بل لقد نقل الفن من مرحلة التعبير إلى التعبير التجريدى إلى التجريد ، وبالمقارنة فإن التكنولوجيات الفوتوغرافية قد انتقلت من الإنتاج الكمى لموضوعات الطبيعة إلى إنتاج موضوعات فنية يرغب فيها الفنان الفوتوغرافى إلى إنتاج صور فوتوغرافية معبرة عن أحلامه وأماله وحياته فأنتج الفنانون صورا فوتوغرافية أمثال ستيجليز فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين شكل رقم (٥-١) بل أنتج البعض الآخر صورا تجريدية باستخدام طريقه الفوتوجرام (photogram) وهى عمل موضوعات عن طريق التعريض على جهاز تكبير لورق حساس مع وضع أشياء كحائل فكان لترتيب هذه الموضوعات وحسن اختيارها ما أنتج فناً جديداً من أمثال أعمال الفنان"ماهولى ناجى"شكل رقم (٥-٢)و الفنان"مان راى".

فقواعد التكوين والتى تناسب بعض المفاهيم أمثال تعيين مكان خط الأفق فى الصورة وموضع جذب الانتباه ، والتوازن البصرى فيما بين عناصر الصورة ،التماثل فى وضع عناصر الصورة والنماذج وترتيب الأشكال فى القوالب الهندسية كالشكل المثلث كما بشكل رقم (٥-٣) أو الدائرى كما بشكل رقم (٥-٤) أو على شكل منحنى بحرف (S) كما بشكل رقم (٥-٥) ،والتأثيرات البصرية من القطع خلال أو بجانب الموضوعات فى الصورة كما بالشكل رقم (٥-٦) أو الاتجاه أو الحركة أو الموضوعات المركبة بعضها على الآخر كما بالشكل رقم (٥-٧) وحجم الصورة والمساحة الفراغية حول الموضوع كما بالشكل رقم (٥-٨) ونسبة الكادر نفسه للموضوع ،كل هذه الموضوعات وغيرها تعتمد على تحليل الصور المؤثرة تكوينيا [1]، وهى قواعد يمكن للفوتوغرافى أن ينتقى منها ما يحب وأن يقوم بعمل مماثل لها أو عكسها.

ومما لاشك فيه أن عمل التكوين المناسب يرتبط ارتباطا عضوياً بالاتزان الذى هو خاصية من خواص التكوين والتى تنتج القدرة على توازن الأحجام والألوان ومناطق الإضاءة ومناطق الظلال داخل إطار الصورة الفوتوغرافية ، وقد سبق القول عن الاتزان وأنواعه فى موضع سابق بالفصل الخامس ،وسوف يتناول هذا الفصل كيفية تحقيق هذا الاتزان بتقنيات الفوتوغرافيا.

فتحقيق التوازن الهندسى فى الصورة عن طريق وضع كل من الموضوعات المتشابهة فى كلا جانبى الصورة متضادين وبمسافة متساوية عن مركز الصورة ، ولكن هذا النوع من التماثل أو التوازن المتساوى غير محبب لأنه ببساطة ينتج نوعا من وجود مركزى انتباه فى الصورة ، إلا أن تقليل حجم أحد الجانبين (أحد الموضوعين المتشابهين) يقلل من أهمية الحجم الأقل وتزيد من أهمية الشكل ذى

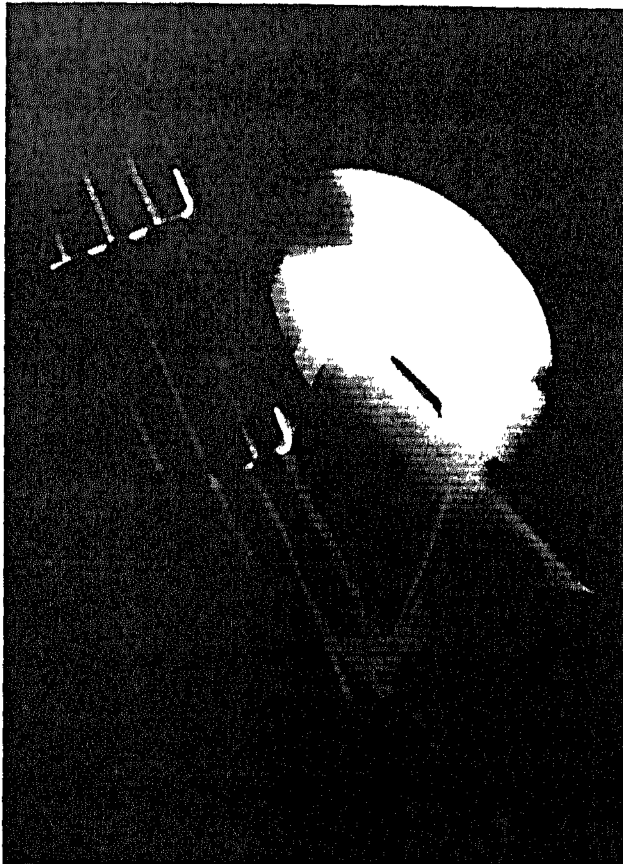
(١) Leslie Stroebel, Hollis Todd and Richard Zakia, Op. Cit, p.٢٩٨



شكل رقم (٥-١)

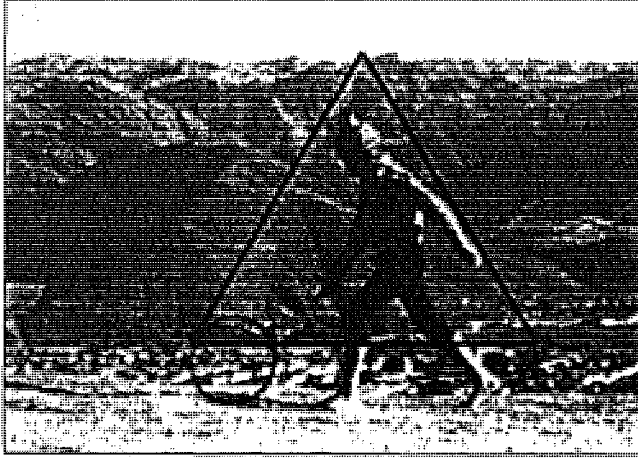
Alfred Stieglitz, " The Steerage ", ١٩٠٧

ألفريد ستيجليتز ،" المكان المخصص للمسافرين " ، ١٩٠٧



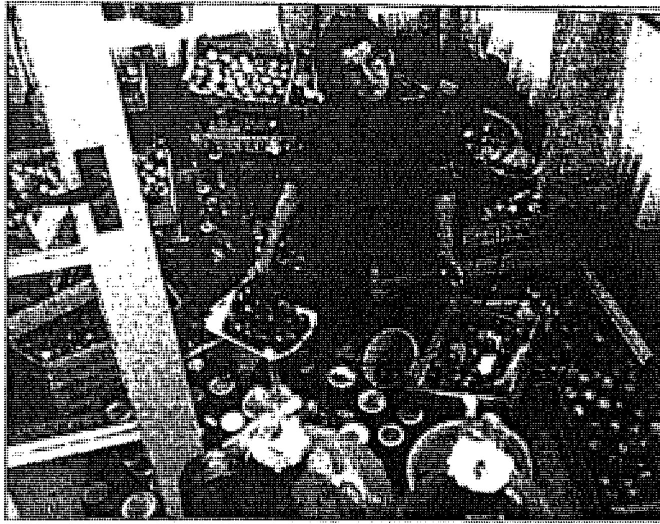
شكل رقم (٥ ٢)

ماهولي ناجي ، فوتوجرام ١٩٢٦،



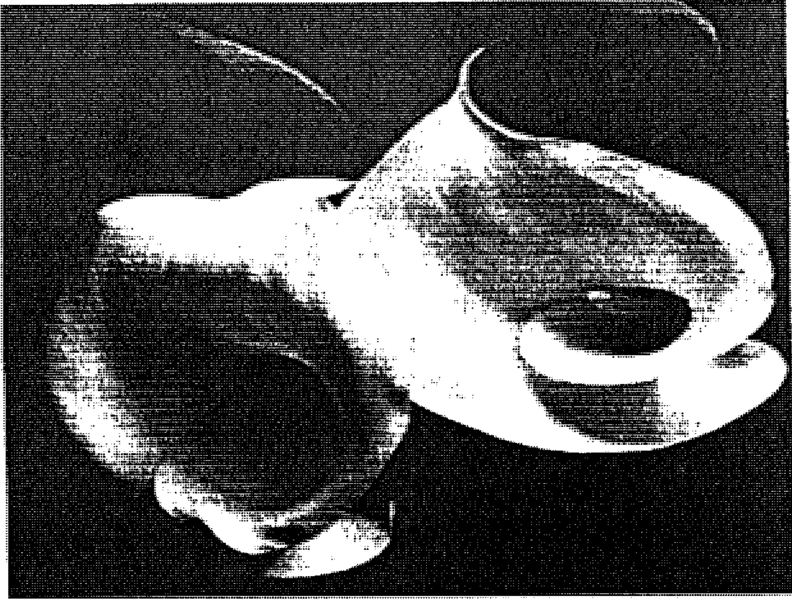
شكل رقم (٥-٣)

صوره فوتوغرافية يظهر فيه كيفيه ترتيب الأشكال فى قالب هندسى(مثلث)

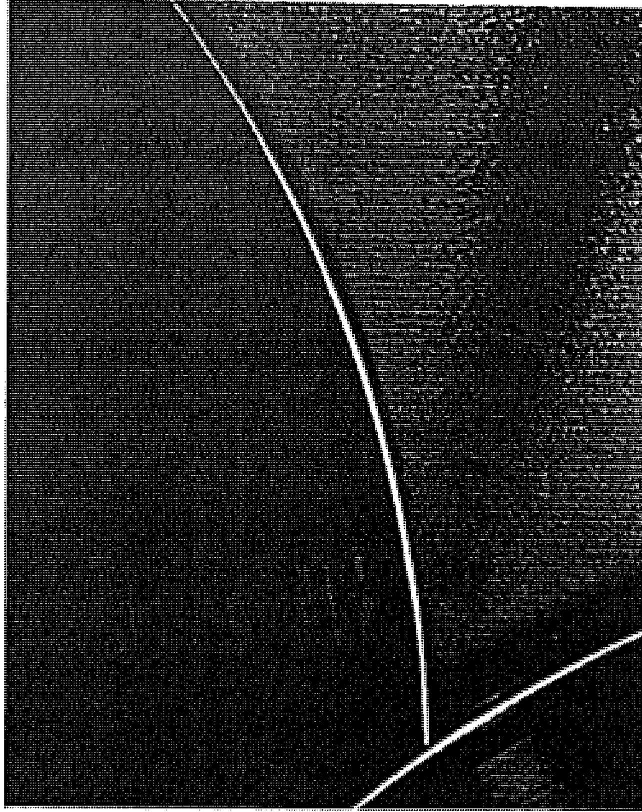


شكل رقم (٥-٤)

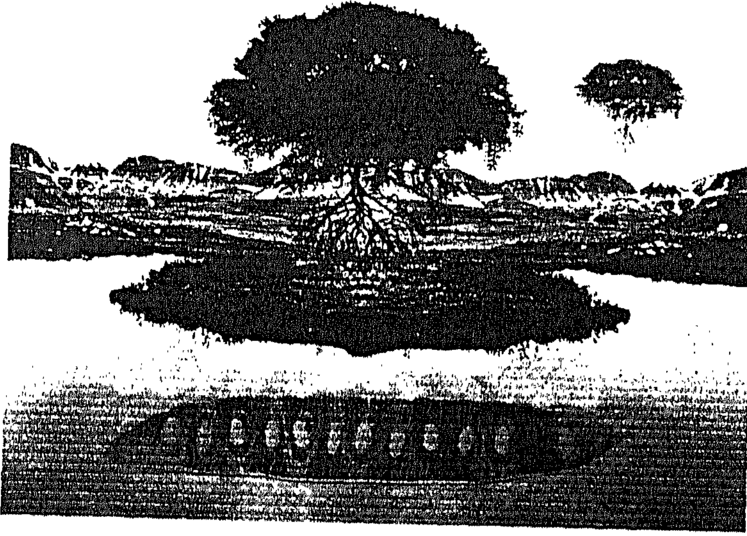
صوره فوتوغرافية يظهر فيه كيفيه ترتيب الأشكال فى قالب هندسى دائرى.



شكل رقم (٥-٥)
ايموجين كاننيينجهام "زهرتي الكلهان" ١٩٢٩
اختيار تصميم يتأكد فيه شكل الحرف (S)



شكل رقم (٥-٦)
يظهر فيه امكانيه القطع خلال الموضوع



شكل رقم (٥-٧)

يوضح أحد أشكال الصور الفوتوغرافية المركبة وهى من أعمال الفنان الفوتوغرافى جرى ايلسمان "الشجرة الطائفة"(Floating Tree)،عام ١٩٦٩.



شكل رقم (٥-٨٠)

يظهر فيه كيفيه استغلال المساحة الفراغية لإثراء العمل الفوتوغرافى الفنى

Siegfried Lauterwasser " Coots Taking Off", ١٩٤٩, Photography

الحجم الأكبر –رجوعاً لقاعدة الأصلية والتبعية فى الصورة الفوتوغرافية– إلا أنه أيضا سيقلل من التوازن البصرى ولن يحدث التوازن إلا عن طريق نقل الموضوع ذى الحجم الصغير لمسافة أبعد من المركز.

وعلى هذا فإن التوازن المدرك يمكن أن يتحقق عن طريق ضبط المسافة من منتصف الصورة للتوازن مع التغير فى الثقل البصرى فكما يبدو فالثقل البصرى لعناصر الصورة لا يعتمد على عوامل فيزيائية مثل الحجم والشكل فقط بل على عوامل سيكولوجية لمدى أهمية الموضوعات بالنسبة للمشاهد .

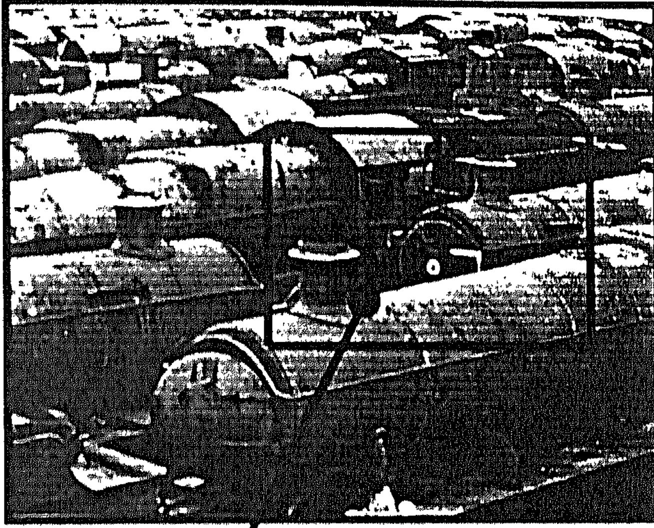
فمثلا : إذا كان هناك عنصر صغير الحجم وهو العنصر المهم ، وعنصرا آخر كبير الحجم وقد تم تصويرهما فوتوغرافيا بهذه الطريقة فالحل الأمثل لزيادة الاهتمام للعنصر الصغير يكون فى عمليات التكبير والطبع عن طريق عمل قطع مناسبة للصورة على الورق الحساس(Cropping) ليكون التركيز أكثر على الموضوع الأصغر كما بالشكل رقم (٥-٩)،للوصول لتكوين محقق للاتزان البصرى داخل إطار الصورة .

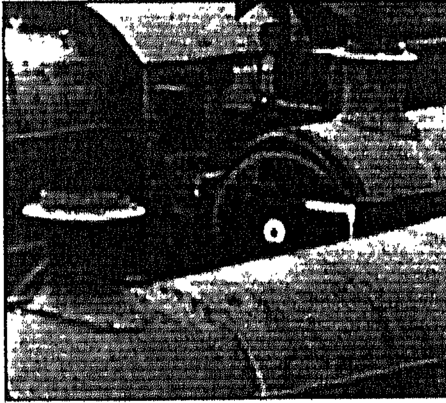
أى أن تحقيق الاتزان بين الكتل فى عناصر التكوين يمكن أن يكون أثناء التصوير منتجا الصورة السلبية أو عن طريق إنتاج الصورة الإيجابية داخل المعمل الفوتوغرافى فيمكن عمل قطع مختلف تماما عما التقط أثناء التصوير ،وكذلك تحقيق التوازن فى الدرجات اللونية المسجلة على الصورة بالمعمل الفوتوغرافى يمكن إنتاجها من خلال إحداث عمليات زيادة التعريض الضوئى لبعض مناطق الورق الحساس أو تقليل التعريض عن مناطق أخرى(Dodging and Burning)

وكما يتيح التصوير الفوتوغرافى إحداث تعريضات متعددة داخل الإطار الفوتوغرافى الواحد يمكن إحداث تعريضات متعددة أيضا على الورق الحساس إما بوضع اكثر من سلبية داخل جهاز التكبير (Sandwich Printing) وعند استخدام أكثر من سلبية لعمل تكوين فوتوغرافي فيتم اختيار سلبية بها مناطق ذات شفافية عالية وهذه المناطق هى التى ستظهر بها محتويات السلبية الثانية بينما المناطق المحتوية على التفاصيل فإن هناك تداخلا سوف يحدث بين مكونات كل صورة فتمتزج محتوياتها سويا على الخامة الإيجابية كما بالشكل رقم (٥-١٠) .

أما فى حالة استخدام عدة سلبيات لا تمتزج محتوياتهما أو عناصر تكوينهما سويا فإن المصور الفوتوغرافى يقوم بعمل أقنعه حاجبة تحجب وصول الضوء إلى الورق الحساس أثناء تعريض إحدى السلبيات فى بعض المناطق التى سوف تحتوى على مكونات وعناصر السلبية الأخرى كما بالشكل رقم (٥-١١) .

كما يمكن استخدام تقنية الطبع المتعدد على نفس الإيجابية لإضافة ملامس مختلفة للصورة غير موجودة بالسلبية الفيلمية المصورة كما بالشكل رقم (٥-١٢)





شكل رقم (٥-٩)

يظهر فيه عملية القطع Cropping التى يتم عملها فى المعمل الفوتوغرافى.



شكل رقم (٥-١٠)

يظهر في الصورة عمليه المزج التى يتم عملها فى المعمل الفوتوغرافى.

Marta Hoepffner " self-portrait in mirror ", photography

(Lap dissolve), ١٩٤١



شكل رقم (٥-١١)

صوره تم عمل أقنعه لحجب بعض الأجزاء وإظهار البعض الاخر ليتم تكوين صوره إيجابية من عدة سلبيات

Erich vom Endt "The Second Existence of Tatenberg Camp" photomontage, ١٩٦٤.



شكل رقم (٥-١٢)

استخدام تقنية الطبع المتعدد على نفس الإيجابية (الورق) لإضافة ملامس مختلفة للصورة غير موجودة بالسلبية الفيلمية المصورة

،الشكل رقم (٥-١٣)،أو عمل قناع بأى شكل هندسى أو غير هندسى كما نـرى فـى شكل رقم (٥-١٤) كيف أن الفوتوغرافى قد استخدم كف يده لعمل شكل جديـد مـن أشكال الاقنعه الحاجبة.

ومجمل القول مما سبق نستخلص أن التكوين هو أساس لغة الحوار البصريـة التى يقوم بها الفنان الفوتوغرافى فى لوحاته الفنية .

وأول قواعد التكوين الفوتوغرافى هى قاعدة (الأصلية والتبعية) فـالموضوع الأساسى باللوحة الفوتوغرافية هو الذى يمثل المحور الدرامى بالصورة ولابد مـن أن يشغل المركز البصرى للوحة وتكون بقية عناصر الصورة فى خدمة تأكيد فكرتـه . وفى حالة وجود أكثر من عنصر أساسى فى اللوحة فإن هناك تناغم(Harmony) بين الكتل ويجب أن يشكلا معا المركز البصرى للوحة وإلا أصاب المتلقى للعمـل الفنـى بالتشتيت غير المطلوب .

ويؤكد الفنان الفوتوغرافى فكرتـه ويقـدم أحاسيسـه مـن خـلال تقنيـات الفوتوغرافيا بداية من اختيار آلة التصوير المناسبة للموضوعـات واختيـار خاماتـه الفوتوغرافية أبيض واسود أم ملونه ،ثم الإضاءة المستخدمة التى تبنى درامية الأشكال وتجسيدها ،فتناغم الدرجات اللونية المسجلة بالصورة أو تباينها تشكل عناصر أساسـية فى التكوين.

وكذلك اختيار موضع آلة التصوير بالنسبة للجسـم أو الأجسـام المصـورة ،واختيار العدسة المناسبة التى تشكل القطع الجيد أو القطع الذهبى ،وكذلك تتحكم فـى منظور الأجسام المصورة بواسطة العدسة مع الإضاءة للتحكم فى العمق.

وتلعب فتحة العدسة دوراً كبيراً فى تأثير العمق الميدانـى وتـأكيد منـاطق الضبط البؤرى من المناطق غير واضحة التفاصيل ودوائر الاختلاط .

هكذا تكون العملية الإبداعية الفوتوغرافية قائمة على عنصرين أساسيين لخلق التكوين الناجح بالصورة الفوتوغرافية وهما رؤية الفنـان وإحساسـه بموضوعاتـه وقدرته على التحكم فيما لديه من تقنيات وتكنولوجيا بالفوتوغرافيا.

٥-٢- التحكم فى المنظور كأحد عناصر التصميم فى الصورة التشكيلية.

إن كلمة منظور بمدلولها اللغوى تعنى المرئـى أو المشـاهد أمـا مدلولـها الاصطلاحى فالمنظور هو التكوين الذى يوضح الأبعاد الثلاثة للأشكال وللموضوعـات فى الطبيعة أو داخل الاستديو ،ومن هذا التعريف البسيط للمنظور يمكن أن نحدد كيفية تحقيق هذا المنظور.



شكل رقم (٥-١٣)

استخدام تقنية الطبع المتعدد على نفس الإيجابية (الورق) لإضافة ملامس مختلفة للصورة غير موجودة بالسلبية الفيلمية المصورة



شكل رقم (٥ ١٤)

يظهر فيه كيفية استخدام اليد كقناع حاجب لعمل صوره فوتو غرافية

فقد استطاع فنانو العصور القديمة عن طريق الأدوات المختلفة أن يحققوا المنظور في لوحاتهم عن طريق المنظور الهندسي ونقط الزوال أو عن طريق استخدام نظرية غرفة الكاميرا المظلمة ، والرسم على لوح زجاج عليه ورق شفاف أو الرسم على الزجاج مباشرة

وعندما ظهرت الفوتوغرافيا بواقعيتها المتناهية أصبحت من اقوي الأدوات التي يمكن عن طريقها رؤية الموضوعات والأجسام – مهما كانت أوضاعها – بمنظورها الصحيح.

إلا أن هناك عوامل تؤدي لاختلاف المرئيات في الصورة فتختلف أحجام ونسب ومنظور الموضوعات باختلاف الحجم الظاهري لها وذلك تبعاً لبعدها عن العين أي عن عدسة آلة التصوير فتقل كلما بعدت عن العين وتكبر كلما اقتربت منها[١] .

وبما أن الإحساس بصغر الحجم أو كبره يتوقف علي مدي انفراج أو ضيق الزاوية المحصورة بين شعاعي الموضوع وبالتالي فان هناك عدة عوامل أساسيه تتحكم في المنظور المصور فوتوغرافيا وهي :

- البعد البؤري لعدسة آلة التصوير المستخدمة .
- موضع آلة التصوير من حيث المسافة بينها وبين الموضوع الأساسي بالصورة .
- زاوية الرؤية لآلة التصوير ووضعها .

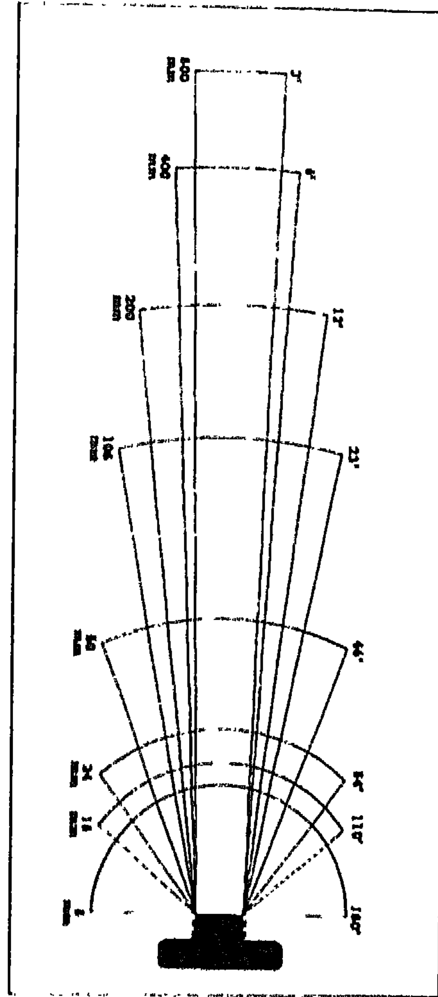
٥-٢-١-أثر البعد البؤري للعدسة علي المنظور :

أما عن نوع العدسة أو بعدها البؤري فهو العامل الأول للتحكم في المنظور عند التصوير بأي نوع من أنواع آلات التصوير ، فنوع العدسة يؤدي إلى زاوية رؤية للعدسة ،فالعدسة قصيرة البعد البؤري تكون ذات زاوية رؤية واسعة ، والعدسة طويلة البعد البؤري تكون ذات زاوية رؤية ضيقه و العدسة متوسطة البعد البؤرى تكون ذات زاوية متوسطة فيما بين الطويلة و القصيرة لنفس حجم الكاميرا كما يظهر بالشكل (٥-١٥) (٥-١٥أ)(٥-١٥ب) (٥-١٥ج) (٥-١٥د)(٥-١٥هـ)(٥-١٥و) (٥-١٥ز) (٥-١٥ح) .

والعدسة طويلة البعد البؤري تعمل علي تضاغط نسبي في المنظور وذلك بسبب تقليل زاوية الرؤية إلا إنها لا تحدث تغير فى المنظور العام للموضوعات، كما أن تقليل زاوية الرؤية يعمل علي تقريب الموضوعات مما يصعب علي المشاهد تحديد الأبعاد الحقيقية بين الموضوعات المصورة كما بالشكلين رقمى (٥-١٦)،(٥-١٧).

---

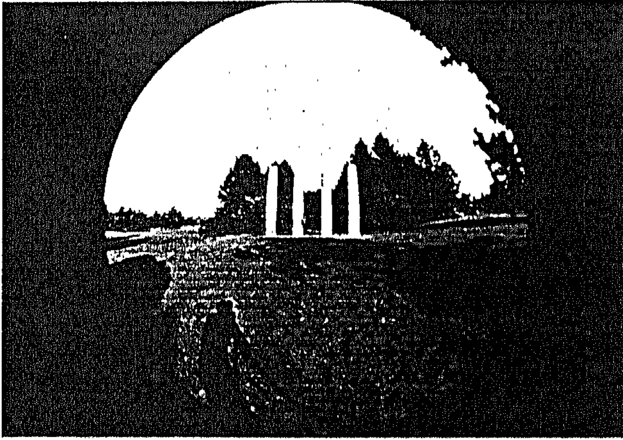
(١) Charles Swedlund, with Elizabeth Yule Swedlund (Photography, A Handbook of History ,Material, and Processes), second edition, Holt, Rinehart and Winston, New York,١٩٨١.P ٨٣



شكل رقم (٥٠ ١٥)

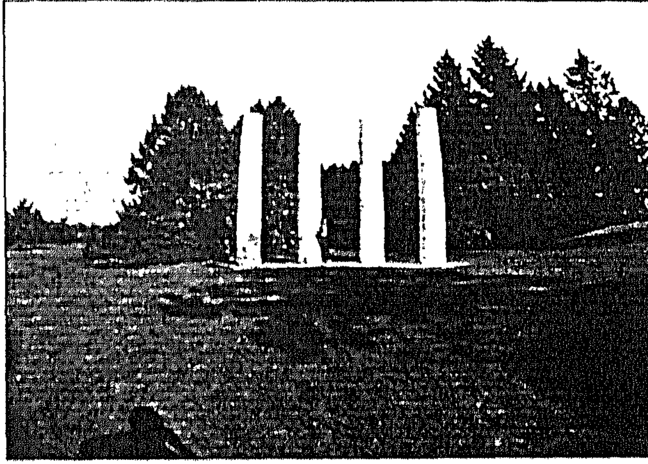
زاوية الرؤية لعدسة كاميرا ٣٥مم،

كلما قل البعد البؤرى كلما ذادت زاوية الرؤية.



شكل رقم (٥-١٥أ)

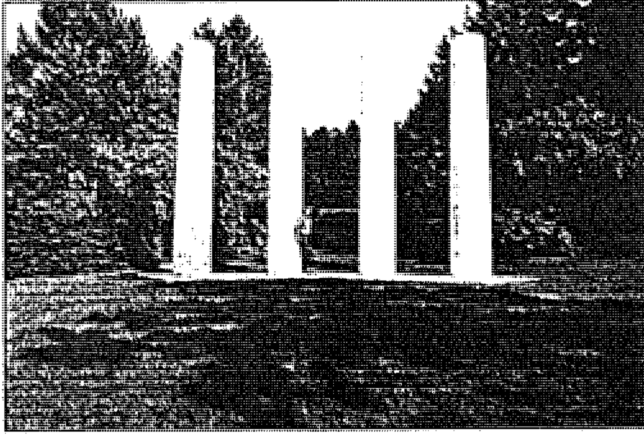
يظهر فيه الصورة الفوتوغرافية المصورة بكاميرا ٣٥مم، و عدسة ٨مم بزاوية رؤية ١٨٠°.



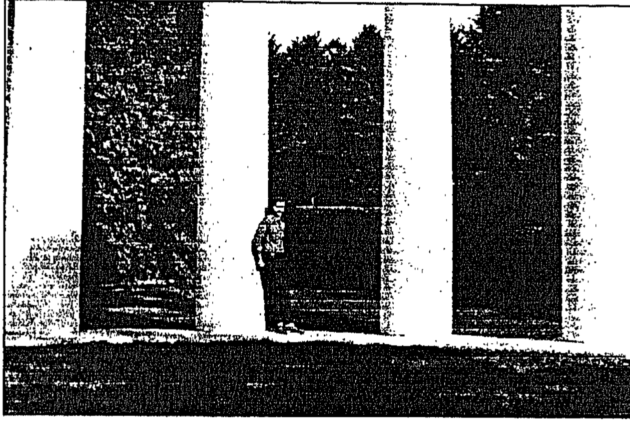
شكل رقم (٥-١٥ب)

يظهر فيه الصورة الفوتوغرافية المصورة بكاميرا ٣٥مم،

و عدسة ١٥مم بزاوية رؤية ١١٠".

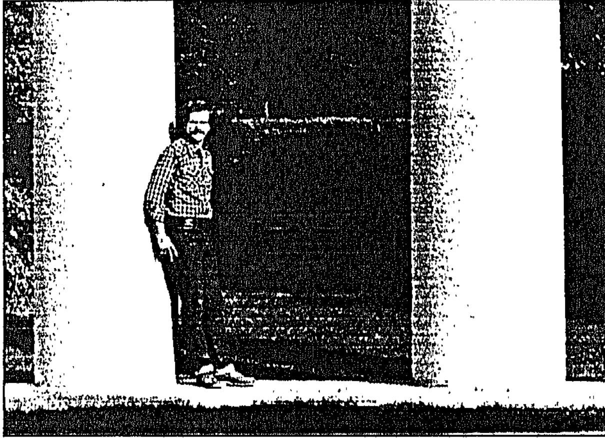


شكل رقم (٥-١٥ج)
يظهر فيه الصورة الفوتوغرافية المصورة بكاميرا ٣٥مم، و عدسة ٢٤مم بزاوية رؤية ٨٤°.



شكل رقم (٥-١٥د)

يظهر فيه الصورة الفوتوغرافية المصورة بكاميرا ٣٥مم، و عدسة ٥٠مم بزاوية رؤية ٤٦°.

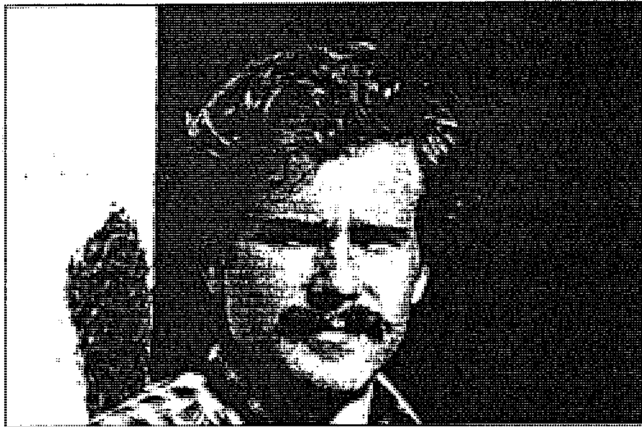


شكل رقم (٥-١٥هـ)
يظهر فيه الصورة الفوتوغرافية المصورة بكاميرا ٣٥مم،
و عدسة ١٠٥مم بزاوية رؤية ٥٢٣.



شكل رقم (٥-١٥و)

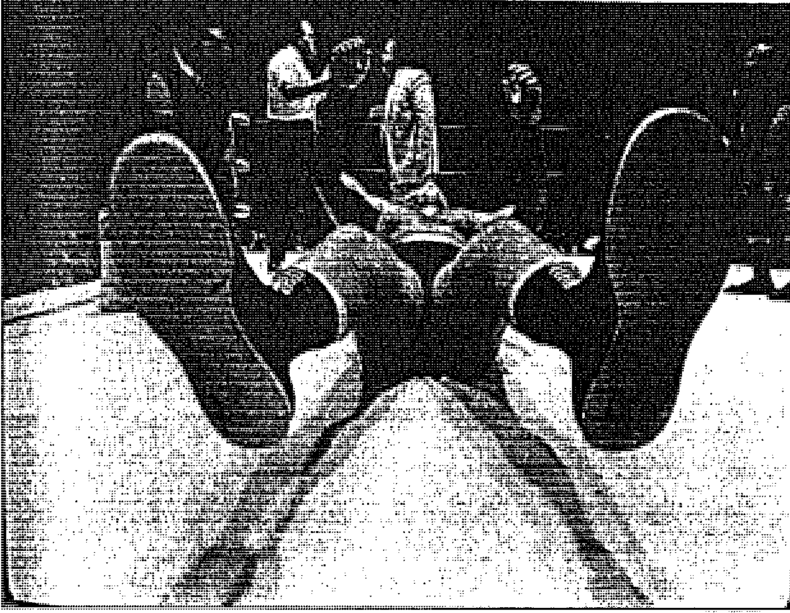
يظهر فيه الصورة الفوتوغرافية المصورة بكاميرا ٣٥مم، و عدسة ٢٠٠مم بزاوية رؤية ١٢°.



شكل رقم (٥-١٥ح)

يظهر فيه الصورة الفوتوغرافية المصورة بكاميرا ٣٥مم،

و عدسة ٨٠٠مم بزاوية رؤية ٣°.



شكل رقم (٥-١٦)

جوف ونينجهام (Geoff Winningham) ،"بدون عنوان"،عام ١٩٧١

المبالغة فى المنظور التى تحدثها العدسة قصيرة البعد البؤرى خاصة عند الاقتراب من الموضوع



شكل رقم (٥-١٧)

روبرت ريجر (Robert Riger)،"الهبوط على القمة"،عام١٩٦٠

يظهر اللاعبون على نفس المستوى-يقل العمق الفراغى فيما بينهم-بسبب استخدام عدسة طويلة البعد البؤرى

كما أن طول البعد البؤري يعطي عمقاً ميدانياً ضئيلاً مما يـؤدي إلـى فصـل جيـد للموضوع الأساسى في الصورة عن الخلفية ، والطول في البعـد البـؤري يجعلـها تستخدم لتصوير الأجسام البعيدة ، ولذا يطلق عليها اسم (Telephoto Lens) شكل رقم (٥-١٨) فتكوينها العدسي أشبه بالتركيب العدسي للتليسكوب .

أما العدسة متوسطة البعد البؤري فهي تري المنظور اقرب ما يكون لما تـراه العين البشرية ، وبالتالي فإنها تعطي المنظور بالنسب الصحيحة .

أما العدسة قصيرة البعد البؤري ذات الرؤية الواسعة (Wide Angle Lens) فإنها تعطي إحساسا متزايداً بالمساحة كما تعطي تباعداً في المنظور بل تصل إلى حـد المبالغة الشديدة في المنظور خاصة للموضوعات القريبة ،وربما تصل المبالغـة إلـى التشويه في المنظور عند استخدام العدسات قصيرة البعد البؤري جداً والتى تكون أقـل من ٢٠مم لآلات التصوير صغيرة الحجم ويمكن الاستفادة من هذه الظاهرة فى عمـل لوحات فوتوغرافية فنية يعتمد فيها على استخدام ما تعطيه هذه العدسات من منظـور مختلف إذ تصل زاوية رؤيتها إلى ١٨٠° مثل عين السمكة[١]، ولـذا يطلـق عليـها اسم (Fish Eye Lens) شكل رقم (٥-١٩) وتعطـى صـورا مسـتديرة ، وبعـض الموضوعات المصورة قد تفقد معالمها وتفاصيلها الدقيقـة نتيجـة اختـلاف الشـكل المنظورى ولا تعرف إلا بدرجة من الصعوبة كما بالشكل رقم (٥-٢٠) .

٥-٢-٢- أثر المسافة بين العدسة والموضوع على المنظور المصور

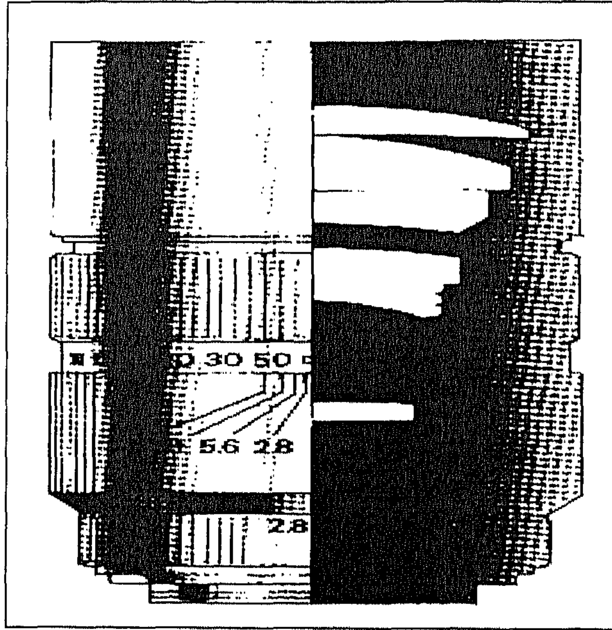
إن المسافة فيما بين الموضوع والعدسة تؤثر على المنظـور فـى الصـورة الفوتوغرافية ، فالمنظور يشير إلى العلاقة فيما بين الموضوعات وبعضها البعـض ، وعلاقة موقعهم وأحجمهم والمسافة فيما بينهم .

والشكل رقم (٥-٢١) يوضح صورتين فوتوغرافيتين تـم التقاطـهما بنفـس العدسة (٢٤مم) ولكن ببعدين مختلفين ،العلوية ملتقطة على مسافة ٧٥م من الموضـوع المصور والسفلية ملتقطة على مسافة ٣٨٠م من الموضوع ،فنلاحـظ فـى الصـورة الأولى الملتقطة على مسافة ٧٥م أن المبنى المصور بالموضوع الأساسى أكـبر فـى علاقته بالموضوعات الأخرى عن الصورة الملتقطة من بعد على مسافة ٣٨٠م.

أما إذا تغير البعد البؤرى للعدسة وتم تثبيت البعد فيما بين الموضوع والعدسة فإنه يحدث تغيرا فى حجم الموضوع ، ولكن لا يحدث تغييرا فى المنظـور ونلاحـظ ذلك فى الصورة المصورة بعدسة ٤٠٠مم على بعد ٣٨٠م ولنفس الموضـوع بنفـس المسافة ولكن بعدسة بعدها البؤرى ٢٤مم وتظهر الصورتان مختلفتان بسبب اختـلاف الحجم لكل من الموضوعات تبعا لاختلاف البعد البؤرى للعدسة ، لكن يلاحـظ فـى الصورة فى الشكل (٥-٢٢) عندما تم تكبير السلبية المنتجة بواسطة عدسة ٢٤مم على

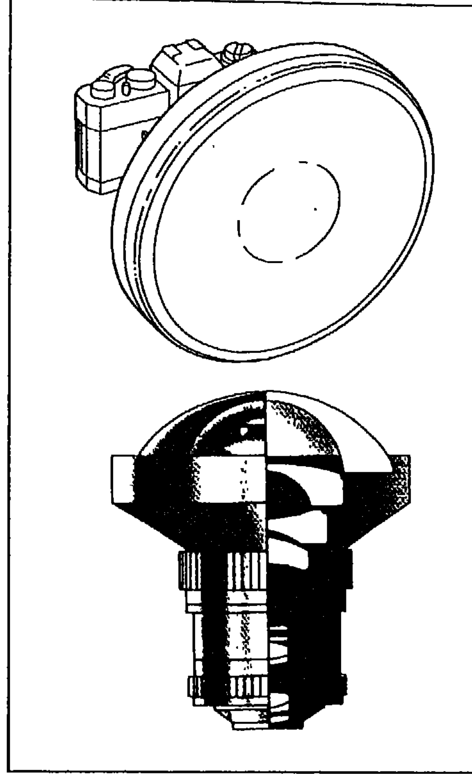
---

(١) John Smallwood, (٣٥mm Handbook), Quarto Pub. , England,١٩٨٠.



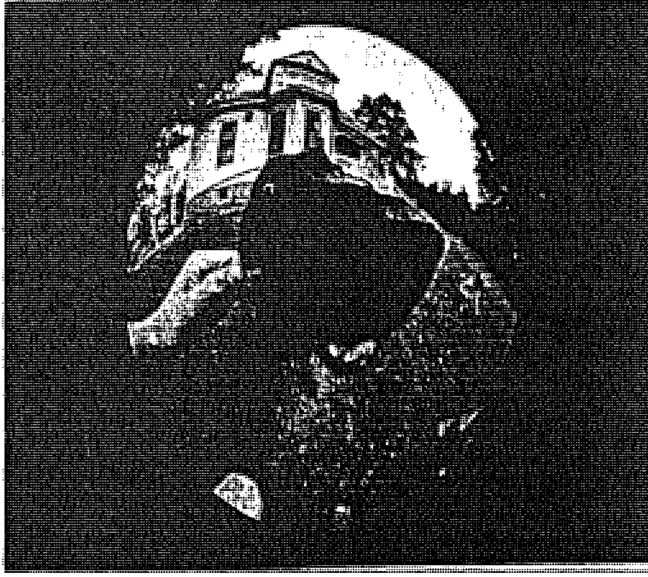
شكل رقم (٥-١٨)

تركيب العدسة ذات البعد البؤرى الطويل (Telephoto Lens)



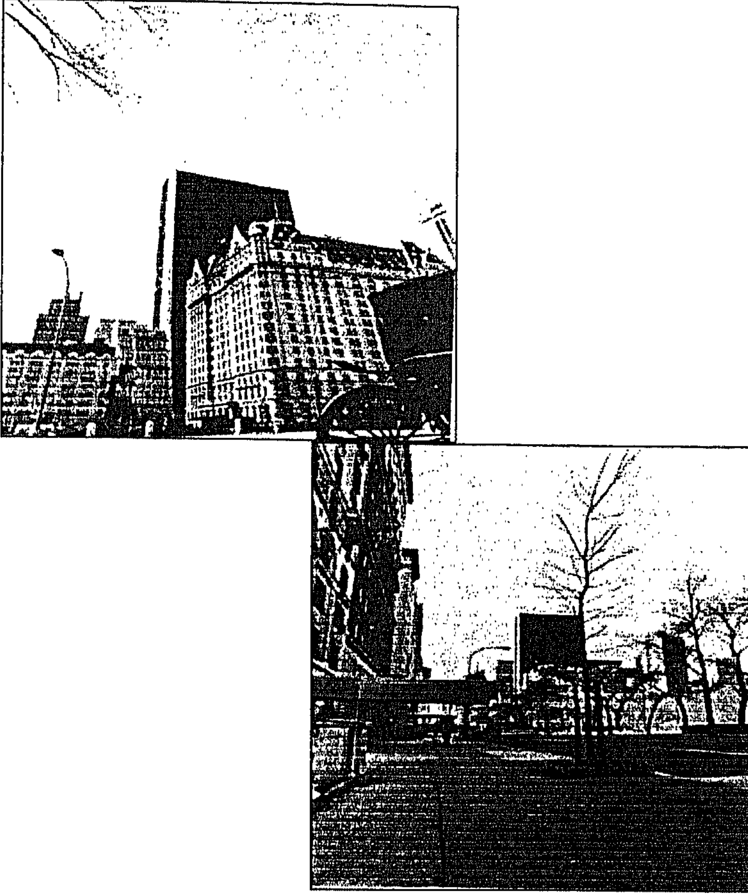
شكل رقم (٥-١٩)

عدسة عين السمكة (Fish Eye Lens).



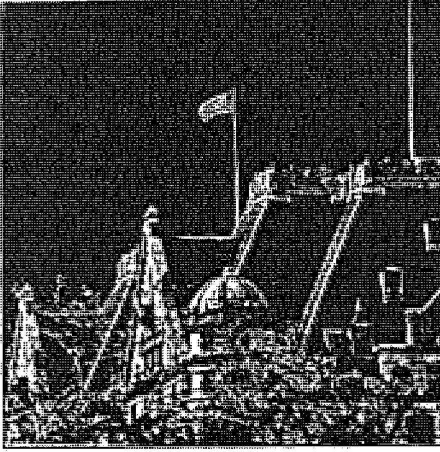
شكل رقم (٩-٢٠)

صورة توضح استخدام عدسة عين السمكة مقاس ٨ مم



شكل رقم (٥-٢١)

اختلاف المنظور باختلاف المسافة فيما بين العدسة و الموضوع المصور مع تثبيت البعد البؤرى للعدسة



الصورة ملتقطه بعدسة ٤٠٠ على بعد ٣٨٠م



لصورة ملتقطه بعدسة ٢٤مم على نفس البعد (تم تكبير لإيجابية لتتساوى فى النسبة مع الصورة العلوية

شكل رقم (٥-٢٢)

عند تغير المسافة فيما بين العدسة والموضوع والبعد البؤرى فإن العلاقة فيما بين الموضوعات يمكن أن تتغير .

٣٨٠م والتى تم تكبيرها لتناسب نفس حجم الصورة المأخوذة بعدسة ٤٠٠مم على نفس البعد ٣٨٠م ، فيلاحظ أن المنظور ظل كما هو فى التجربة التالية قام المصور بالحفاظ على حجم العلاقة مع البوابة ثابتة ، وذلك فى الشكل رقم (٥-٢٣) وقام بتغيير الأبعاد البؤرية للعدسة، نلاحظ أن الصورة الفوتوغرافية المنتجة بواسطة عدسة ٣٥مم تعطى إحساسا أكبر بالمساحة فيما بين العلامة وعارضتى كرة السلة الموجودتان فى خلفية الصورة ، والعارضة الأولى تظهر إلى حد ما بحجم اكبر من العارضة الثانية ، أما فى الشكل رقم (٥-٢٤) فالصورة ملتقطة بواسطة العدسة ٢٠٠مم وتبدو المساحات أكثر إنضغاطا كما أن العارضتين تبدوان فى نفس الحجم تقريبا، وفى الشكل رقم (٥-٢٥) فالصورة استخدم فيها عدسة ٣٠٠مم و بالتالى فالمساحة مضغوط جدا حتى لتبدوا العلامة والعارضتان الخلفيتان على نفس المستوى ،وتظهر العارضتان الخلفتيان بحجم اكبر من العلامة.(١)

٥-٢-٢-١-الحجم النسبى للموضوعات المصورة (التكبير)

إن حجم الصورة يمكن أن يحدد عن طريق عاملين أساسيين :

- المسافة بين العدسة والفيلم.
- الزاوية المقابلة للموضوع ، فكلما زاد البعد البؤرى زاد حجم الصورة، فحجم الصورة يتناسب مباشرة مع ظل الزاوية المحصورة ما بين الموضوع والعدسة.

ويوضح ذلك الشكل رقم (٥-٢٦) فنلاحظ أيضا أن الزاوية المقابلة للموضوع المصور تعتمد على ارتفاع الموضوع ومسافته ،فرجل طوله ١٨٠سم على مسافة ٣٠٠سم يعطى نفس حجم الصورة الملتقطة لطفل بطول ٦٠سم على بعد ١٥٠سم .

والشكل يوضح رجلا بطول ١٨٠سم وطفل بطول ٦٠سم وضعا عند مسافة ٣م ، ١,٥م بعداً عن آلة التصوير بالترتيب ،وعلى هذا فإن ظل الزاوية المقابلة للرجل والطفل هى طول الرجل مقسوما على المسافة بينه وبين آلة التصوير أى

$$\text{ظل الزاوية} = \frac{\text{طول الموضوع المصور (ارتفاعه)}}{\text{المسافة بينه وبين آلة التصوير}}$$

$$= \frac{١٨٢,٨٨}{٣٠٤,٨٠} \quad ، \quad \frac{٩١,٤٤}{١٥٢,٤٠}$$

$$\text{أى} = \frac{\text{٦قدم}}{\text{١٠ قدم}} \quad \text{و} \quad \frac{\text{٣قدم}}{\text{٥ قدم}}$$

---

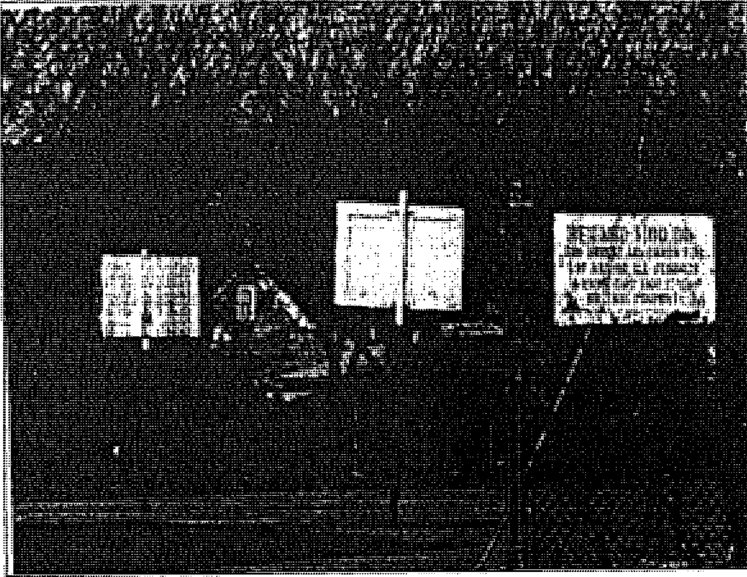
(١) Charles Swedlund, with Elizabeth Yule Swedlund (Photography, A Handbook of History, Material, and Processes), second edition, Holt, Rinehart and Winston, New York, ١٩٨١.



شكل رقم (٥-٢٣)

استخدم فيها كاميرا ٣٥مم وعدسة ٣٥مم ،

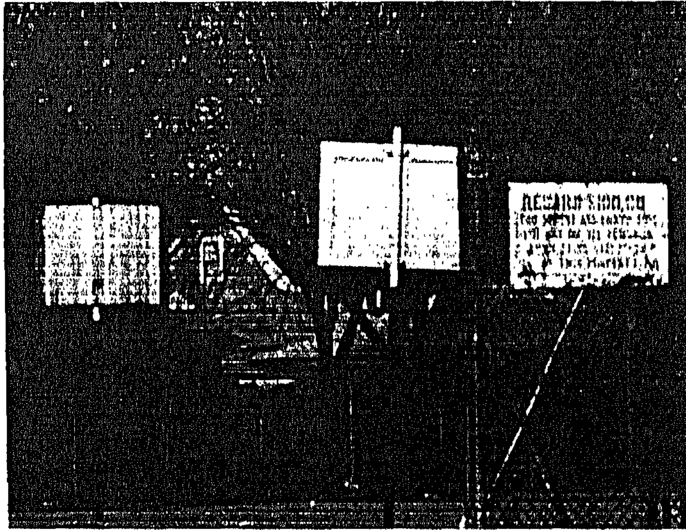
هناك شعور كبير بالمساحة فيما بين العلامة و عارضتى كرة السلة.



شكل رقم (٥-٢٤)

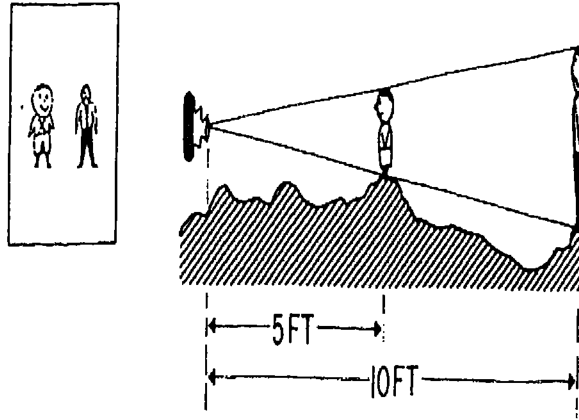
استخدام كاميرا ٣٥مم وعدسة ٢٠٠مم (طويلة البعد البؤرى)،

تبدو المساحة اكثر تضاغطا حتى لتبدو أن العلامة و عارضتى كرة السلة بنفس الحجم.



شكل رقم (٥-٢٥)

عند استخدام عدسة ٣٠٠مم تظهر المساحة مضغوط جدا حتى لتبدوا العلامة والعارضتان الخلفيتان على نفس المستوى ،وتظهر العارضتان الخلفيتان بحجم اكبر من العلامة



شكل رقم (٥-٢٦)

الحجم النسبى للصورة الملتقطة تختلف عن الحجم الحقيقى للموضوعات.

فنجد من هذه المعادلات أن ظل الزاوية لكلا الحالتين متساو ، وعلى هذا فإن صـــورة كل منهما تبدو متساوية فى الحجم .

وفى التجربة التالية وضعت آلة التصوير على مسافة ٢ قــدم مـن الطفـل والمسافة ٧ قدم بالنسبة للرجل وهما نفس الطفل والرجل السابق إجراء التجربة السابقة لهما ، فنجد أن ظل الزاوية للطفل = $\frac{\text{٣قدم}}{\text{٢ قدم}}$ = ١,٥

وظل زاوية الرجل = $\frac{\text{٦قدم}}{\text{٧قدم}}$ وظل الزاوية هذه هى حجم الصورة ،ونلاحـظ أن كلا الحجمان قد تضخما بسبب تقليل المسافة فيما بين الجسم المصور والعدسـة [١]،إلا أن نسبة الاقتراب للطفل وهى (٥ :٢) نسبة اكبر من نسبة اقـتراب العدسـة للرجـل (١٠: ٧) وعلى هذا تظهر نسبة الطفل بحجم اكبر من الرجل كما يظهر فـى الشـكل رقم (٥-٢٧).

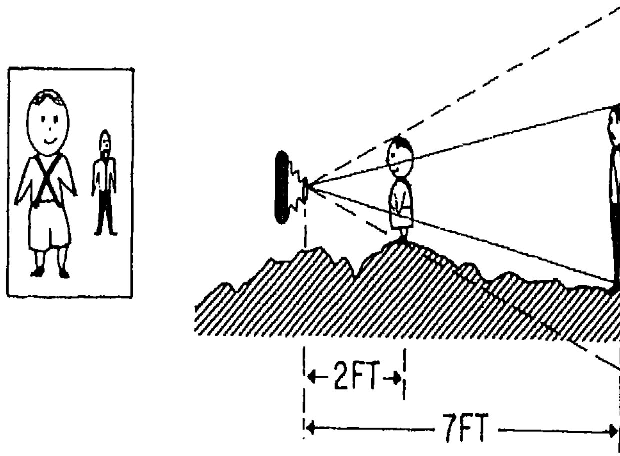
٥-٢-٤- زاوية الرؤية لآلة التصوير وموضعها وعلاقتها بالمنظور

العامل الثالث الذى يتحكم فى منظور الموضوعات المصورة هو موضع آلـة التصوير وموقعها ،فما المقصود بزاوية رؤية آلة التصوير وموضعـها ؟ ،والإجابـة تكمن فى أن هناك أنواع عديدة لآلات التصوير تختلف فـى أشـكالها وخصائصـها ومواصفاتها فعند استخدام آلات تصوير صغيرة أو متوسطة الحجم فإن ما هو متـاح لدينا لضبط منظورية الأشكال أى لإحداث استقامة فى الخطوط المنبعجـة أو المائلـة خاصة عند تصوير المبانى من مسافات قريبة نسبيا هو استخدام عدسة خاصـة تقـوم بعملية إزاحة للخطوط المائلة ، وذلك بجعل إحدى القطع العدسية الموجـودة ضمـن مكونات عدسة التصوير قابلة لإزاحتها محوريا أى يمكن إحالتها بحيث تسبب تصحيحا منظوريا فتستقيم الخطوط المائلة ويطلق على هذه العدسة (Shift Lens) [٢] شـكل رقم (٥-٢٨) ،أما آلات التصوير كبيرة الحجم فرغم أنها أقدم أشكال آلات التصويـر الفوتوغرافى ولكنها مازالت مستخدمة حتى الآن فى استخدامات المحترفين خاصة فـى الفوتوغرافيا الفنية والإعلانية سواء كانت للفوتوغرافيا الفنية داخل الاسـتوديوهات أو خارجها كما تستخدم فى تصوير الآثار وكافة أعمال التصوير التجارى شكل رقـم(٥-٢٩) وتتميز آلات التصوير كبيرة الحجم بخاصية هامة جدا وهـى إمكانيـة التحكـم السلس فى الضبط المنظورى للموضوعات المصورة وذلك بسبب أن المستوى الحامل

---

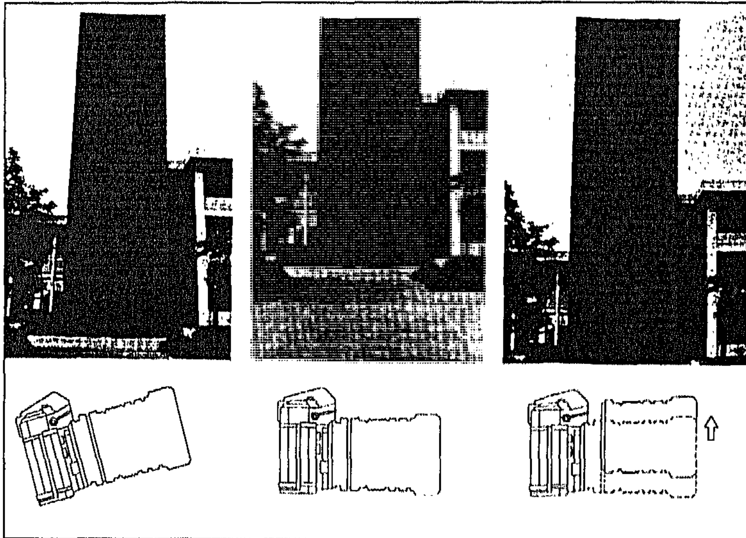
(١) A. E. Woolley, (Photography: A practical and creative introduction), MC Graw –Hill. Book company, USA, ١٩٧٤.

(٢) Charles Swedlund, with Elizabeth Yule Swedlund (Photography, A Handbook of History ,Material, and Processes), second edition, Holt, Rinehart and Winston, New York,١٩٨١



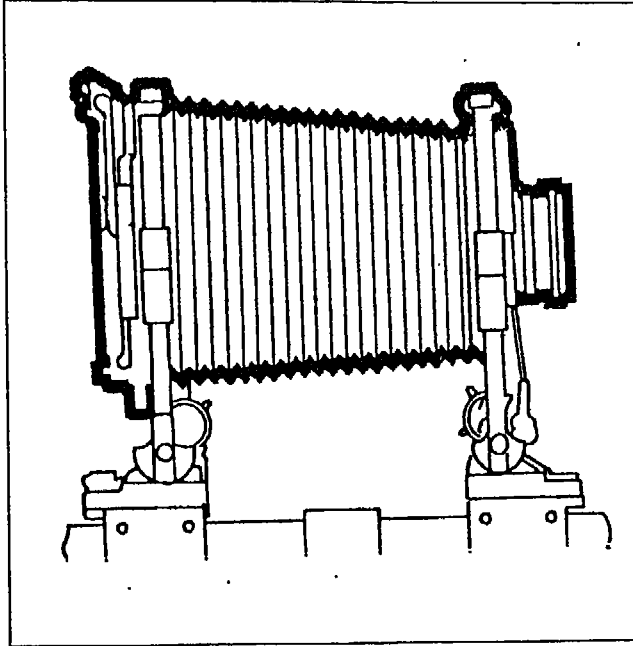
شكل رقم (٥-٢٧)

يظهر حجم الطفل اكبر من حجم الرجل لاقتراب الطفل من عدسة آلة التصوير.



شكل رقم (٥-٢٨)

اثر العدسة المصححة للمنظور (Shift Lens) فى تصحيح المنظور



شكل رقم (٥-٢٩)
يبين أحد أشكال الكاميرا كبيره الحجم

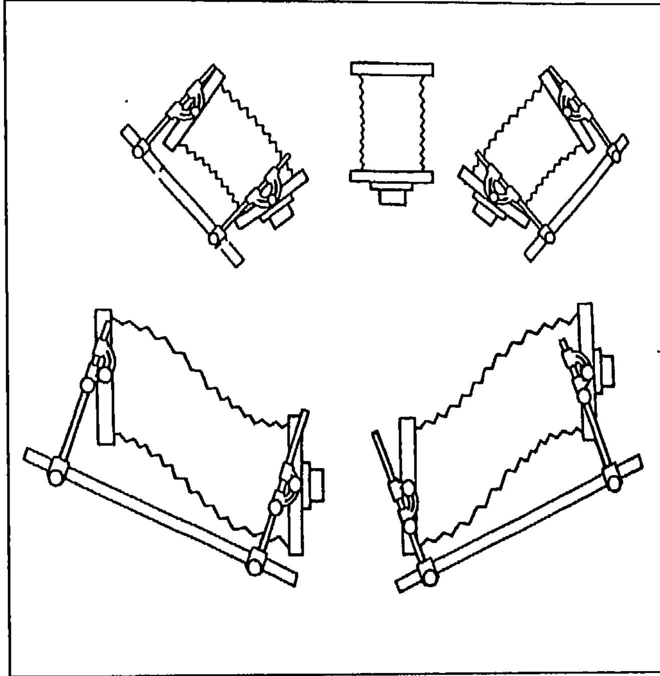
للعدسة وظهرها الحامل للفيلم كلاهما قابلان للتحريك(التأرجح) على المحورين الرأسى والأفقى شكل رقم (٥-٣٠).

والأشكال التالية توضح كيفية التحكم فى منظور الأجسام المصورة وأوضاعها تكون على النحو التالى :

ا-**الإزاحة الرأسية (Vertical Shift)**:عندما تكون الكاميرا كبيرة الحجم موازية للموضوع يمكن أن يتم إزاحة الجزء الأمامى (حامل العدسة) راسيا لأعلى أو لأسفل حتى يتمركز الموضوع فى منتصف محدد الرؤية ويمكن أن يتم هذا التأثير عن طريق إزاحة الجزء الخلفى للكاميرا (حامل الفيلم)،وفى الشكل رقم (٥-٣١) تم تصوير المبنى والكاميرا موازية له ،ويعيب هذه صورة عدم ظهور المبنى كامل و لتصوير المبنى بالكامل داخل إطار الصورة تم رفع الجزء الأمامى من الكاميرا كما بالشكل رقم (٥-٣٢) إلا انه يظهر عيب تكون حدود سوداء اعلى الكادر ويتم التغلب عليه عن طريق تغيرات فى حركة (Tilt)وحركة (Swing).

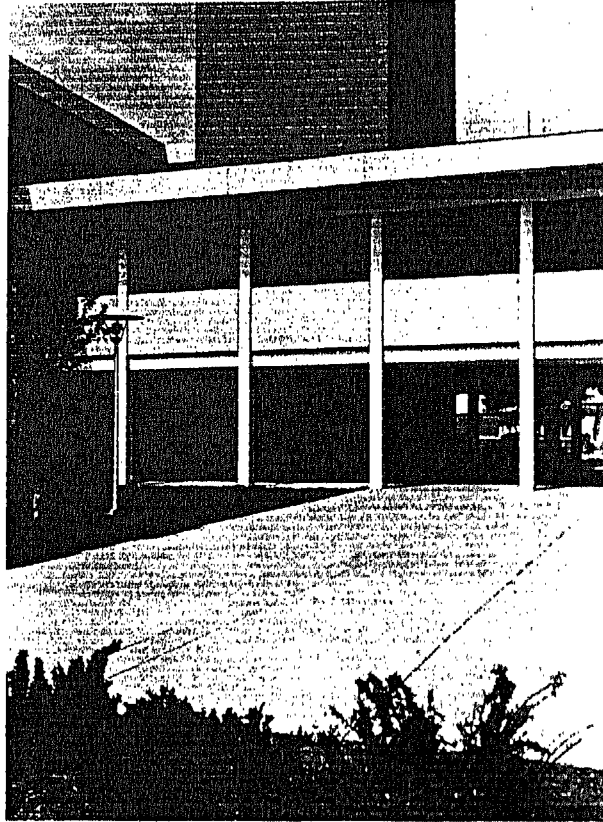
ب-**الإزاحة الأفقية (Horizontal Shift)**:تساعد عمليات الإزاحة يمينا ويسارا على تمركز الموضوع أفقيا ،ويتم الاستفادة من هذه الخاصية عند عدم القدرة على التواجد فى أمام الموضوع مباشرة فيمكن أن تكون الكاميرا على جانب الموضوع ويتم تصوير الموضوع وهو فى مركز الصورة وفى الأشكال الفوتوغرافية الثلاث أشكال أرقام (٥-٣٣)و (٥-٣٤)و (٥-٣٥) يظهر تأثير الإزاحة الأفقية مع تثبيت مكان الكاميرا.

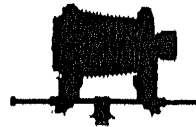
ج-حركتا الميل (Tilt) والتأرجح (Swing):هما حركتان تسمحان للكاميرا كبيرة الحجم بان تصور الموضوعات -عادة المعمارية- بدون أى تشوه للخطوط الرأسية،فنادرا ما نشاهد المبانى بدون أن ننظر لأعلى وتسبب هذه الظاهرة فى أن ترى الكاميرا منظوريا بعيب عدم التوازى الرأسى فالخطوط المتعامدة تظهر وكأنها تتجمع تجاه نقطة واحدة ،وعن طريق عمل إمالة وتأرجح للكاميرا يتم التغلب على هذا العيب ،ففى الشكل رقم (٥-٣٦) تم التصوير لمبنى والكاميرا فى الوضع المثالى الموازى للأرض فكل من أمامية وخلفية الكاميرا موازية للخطوط الرأسية فى المبنى فظهر جزء من المبنى وفى الصورة الثانية بنفس الشكل تم توجيه الكاميرا ككل لأعلى فظل كلا من الجزأين الأمامى والخلفى متوازيين لبعضهما البعض فظهر المبنى وكأنه شديد الانحدار منظوريا أى كأنه يسقط للخلف ،وفى الشكل رقم (٥-٣٧) تم إمالة الجزء الخلفى للكاميرا حتى أصبحت موازية للخط العمودى فى المبنى فأصبحت الخطوط المتعامدة متوازية إلا أن الجزء العلوى من المبنى أصبح غير حاد البؤرة وفى الصورة الثانية بنفس الشكل أمكن



شكل رقم (٥-٣٠)

يوضح إمكانية حركه مقدمه و ظهر الكاميرا كبيره الحجم

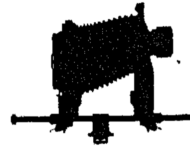




شكل رقم (٥-٣١)

الكاميرا فى الوضع صفر (Zero Point) بدون إزاحة.

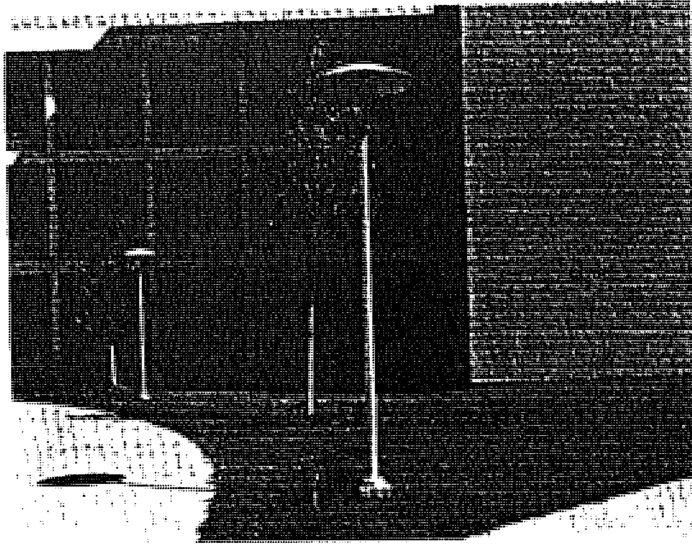




شكل رقم (٥-٣٢)

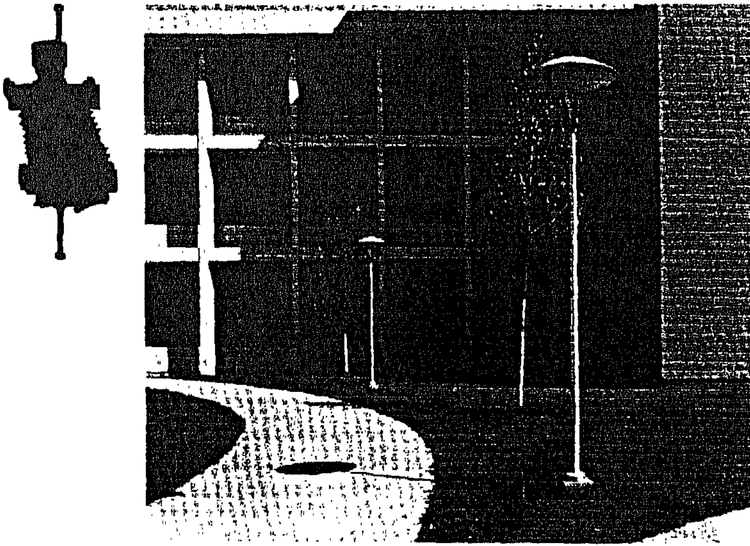
تصحيح تأثير عدم ظهور المبنى عن طريق عمل إزاحة رأسية للجزء الأمامى للكاميرا





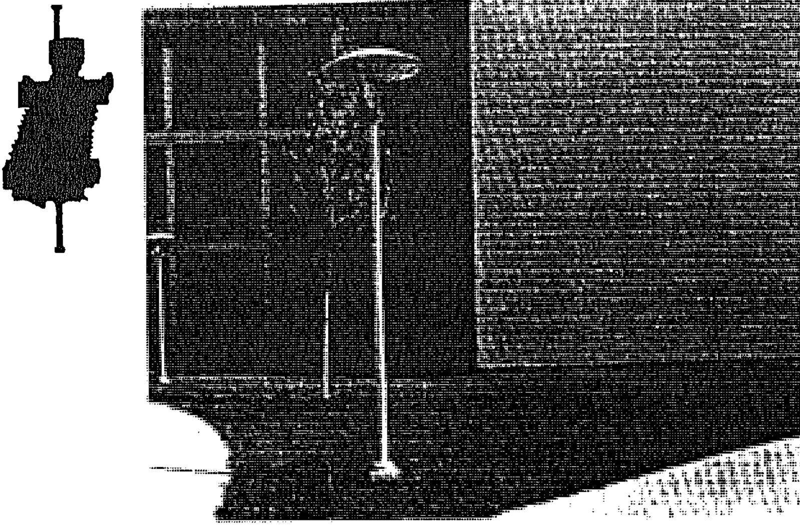
شكل رقم (٥-٣٣)

الكاميرا بدون إزاحة

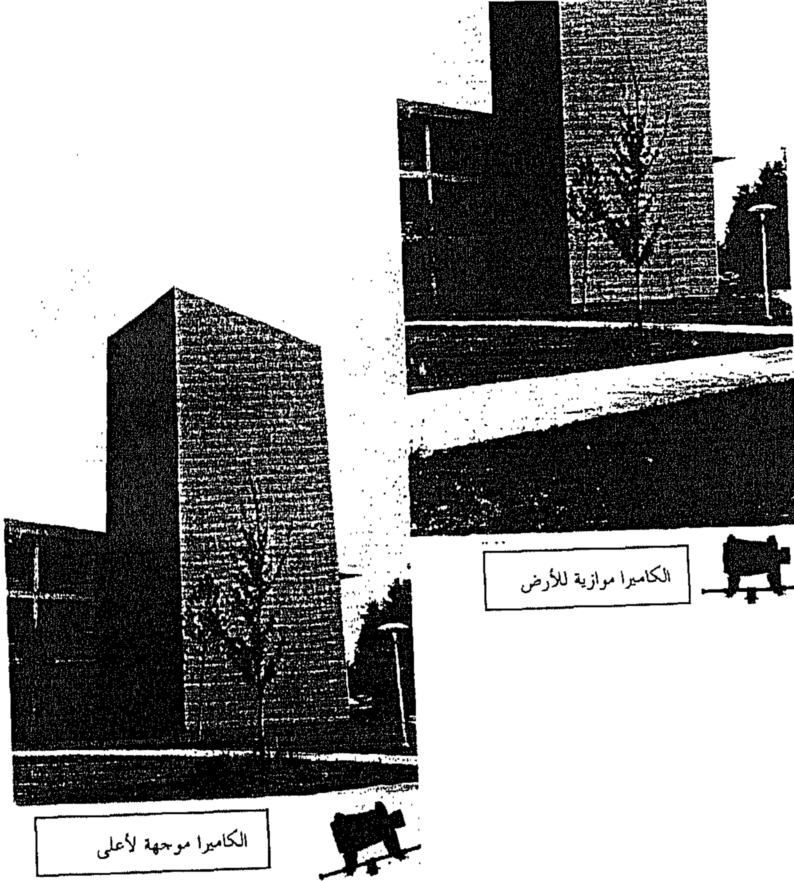


شكل رقم (٥-٣٤)

تغير الجزء الملتقط من الموضوع عند عمل حركة إزاحة يسرى أفقية للجزء الأمامى للكاميرا

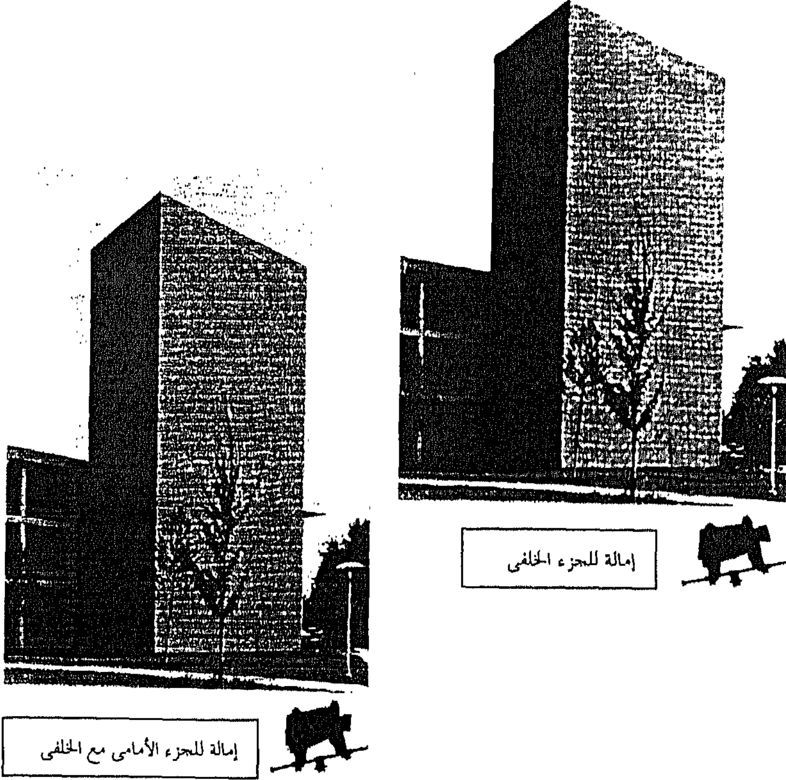


شكل رقم (٥-٣٥)
التأثير الناتج عن حركة أفقية يمنى للجزء الأمامى من الكاميرا



شكل رقم (٥-٣٦)

إظهار تأثير حركة الميل والإزاحة فى الكاميرا كبيرة الحجم.



شكل رقم (٥-٣٧)

إظهار تأثير عمل الإمالة للجزء الخلفى ثم الأمامى للكاميرا.

التغلب على هذه المشكلة عن طريق عمل إمالة للجزء الأمـــامى للكـاميرا لتـوازى الخطوط المتعامدة على الأرض فى المبنى فأصبح المبنى فى الصورة مستقيم الخطوط حاد البؤرة .

٥-٣- تقنيات تصوير الأجسام الصغيرة والمتناهية فى الدقة فى عمل الفوتوغرافيـــا التشكيلية

يقول الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون" أننا قد نرى الفنان مســتغرق فــى عالمه غافل عما نراه ولكن حقيقة الأمر أن الفنان يرى ما نحن غافلون عنه "،وهـــذه حقيقة فالعين ذات النظرة الثاقبة للفنان تستشعر الجمال حتى فى أدق الأشياء وأصغرها ، وهكذا أصبح التصوير المقرب أو ما يطلق عليه اسم " Macrophotography "أو " Close up photography "من أفضل السبل لإنتاج صور فوتوغرافية فنية تشكيلية.

ويعتبر حد التصوير المقرب هو التصوير على مسافة أقل من عشرة أمثـــال البعد البؤرى لعدسة التصوير التى يكون أقصى تقريب متاح لها هو عشرة أمثال بعدها البؤرى(١) .

فإذا ما كان التصوير على سبيل المثال بآلة تصوير صغيرة الحجم ذات فيلـم ٣٥مم ولها عدسة ذات بعد بؤرى ٥٠مم فإن أقل مسافة يكن التصوير منها باســتخدام هذه العدسة هو ٥٠ سم مما يجعل الفوتوغرافى غير قادر على إظهار التفاصيل البالغة الدقة والتى قد تعطى تشكيلات فنية جذابة سواء كان التصويــر ملونــا أو بالخامــات الأبيض والأسود .

ولكى يتمكن المصور من الاقتراب الشديد فان هناك عدة طرق تمكنـــه مــن تخطى هذه المسافة حيث لا يصلح استخدام عدسة طويلة البعد البؤرى فإذا ما اســتخدم مثلا آلة التصوير الصغيرة عدسة ذات بعد بؤرى ٧٠مم فإن اقرب مسافة له ســتكون ٧٠سم ، ورغم حصوله على اقتطاع جزء أصغر من زاوية رؤيته ،ولكن هناك العديـد من التفاصيل الدقيقة والحدة اللازمة سوف يفقدها فى صورته مما يجعــل الاقـتراب الشديد هو السبيل الوحيد للحصول على هذه التكوينات الدقيقة.

ويكون إحداث التقريب عند استخدام آلات التصوير الصغيرة ومتوسطة الحجم على النحو التالى :

- استخدام عدسات مقربة تضاف إلى عدسة آلة التصوير لإتاحــة التصويــر المقرب ، وهذه العدسات تكون عبارة عن عدسات بسيطة موجبة.

---

(١) د محمد الصاوى ،(تبسيط الفوتوغرافيا)،مطبعة أبناء وهبة،طبعة ١٩٩٨،ص١٥٤.

وتقوم فكرة عملها على أساس إحداث انكسار فى الضوء بسبب القدرة على الاقتراب تماما مثل عدسات النظارات التى يستخدمها الذين يعانون من طول النظر ويصعب عليهم رؤية الأجسام القريبة ،وتوجد هذه العدسات على هيئة ثلاث عدسات بسيطة ذات قوة انكسار (+١)، (+٢) ،(+٤) وذلك لإيجاد درجات متفاوتة فى الاقتراب.

فالعدسة (+١) تتبع اقترابا للموضوع قد يجده المصور غير كاف فيضاعفه بوضع العدسة (+٢) أو يضع العدستين معا (+٢)،(+١) ليصبح الانكسار مقدرا بـ (+٣) وهكذا حتى يصل إلى أقصى اقتراب ممكن باستخدام انكسار قدره(+٧) وهو يتيح التصوير على مسافة حوالى ٨سم تقريبا من الموضوع المراد تصويره

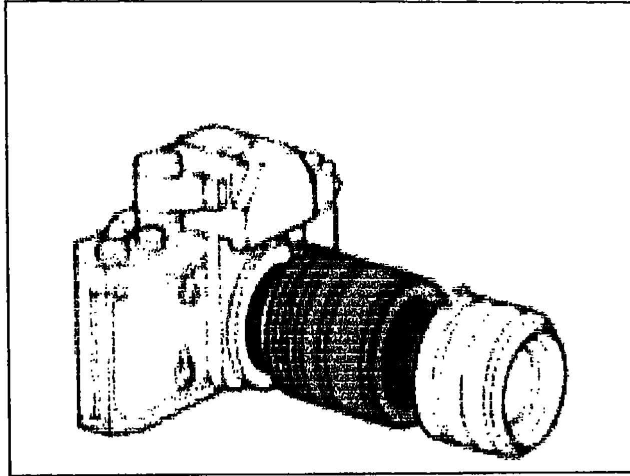
– وهناك بعض العدسات نجد أنه محفور عليها عبارة(Macro Lens) وقد تكون متوسطة البعد البؤرى أو طويلة البعد البؤرى أو متغيرة البعد البؤرى وهى فى تركيبها العدسى بها إمكانية التحكم فى المسافات البينية بين بعض العدسات المكونة لها فتتيح الاقتراب لمسافة اقل من عشرة أمثال البعد البؤرى ، ولكن بدرجة قليلة قد لا يتعدى تأثير اقترابها تأثير إضافة عدسة(+٣) من مجموعة عدسات الاقتراب (Close Up Lenses)[١].

– وهناك عدسة يمكن استعمالها بشكل مختلف عن عدسات التقريب ، وهى عدسة واحدة توضع بين عدسة التصوير وجسم الآلة فتحول عدسة التصوير نفسها إلى عدسة ماكروجرافية ويطلق عليها اسم العدسة المحولة(Converter Lens)ولكن هذه العدسة ذات إمكانية محدودة فى التقريب أيضا.

– هناك عدة طرق لا يستخدم فيها أى عدسات أصلا غير عدسة آلة التصوير ، وتقوم فكرتها على أساس القانون العام للعدسات حيث أن هناك تناسبا عكسيا بين المسافة بين العدسة والموضوع المراد تصويره والعدسة ومكان تكوين الصورة وحجمها فإذا ما زادت المسافة بين سطح العدسة وسطح تكوين الصورة (سطح الفيلم الحساس) فإن هذا يعنى إمكانية الاقتراب بتقليل المسافة بين العدسة وجسم الآلة ،ولذ تم تصنيع حلقات لأحداث استطالة للمسافة بين العدسة والفيلم الحساس (Extension Tube) كما بالشكل رقم(٥–٣٨) وهى ثلاث حلقات مختلفة الأطوال وكل من هذه الحلقات يساوى فى قدرته على الاقتراب قدرة عدسة تقريب(+١)،(+٢)،(+٤)على الترتيب.

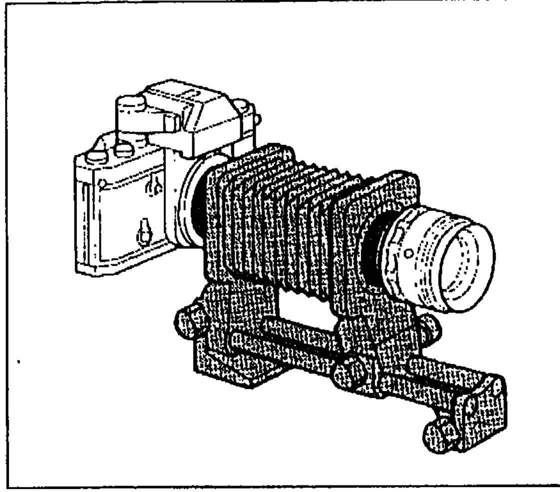
---

[١] د.محمد الصاوى ،المرجع السابق،ص١٥٤–١٥٥



شكل رقم (٥-٣٨)

أحد أشكال حلقات الامتداد (Extension Tube)



شكل رقم (٥-٣٩)

Extension Bellows for ٣٥mm Camera format

منفاخ لعمليات التصوير المقرب معد للكاميرات صغيرة الحجم ٣٥مم

-وهناك اسلوب آخر لإحداث التقريب وهو استخدام منفاخ تركب عدسة آلة التصوير على إحدى أوجهه بينما يركّب الطرف الآخر للمنفاخ على جسم الآلة شكل (٥-٣٩)،وهو منفاخ يشبه منفاخ آلة التصوير كبيرة الحجم ، ويتحرك طرفا المنفاخ على قضيب بحيث يمكن التحكم فى طول المنفاخ وفقا لدرجة الاقتراب التى يرغب فيها المصور الفوتوغرافى ، ويعد المنفاخ افضل وسائل التصوير الماكروجرافى حيث يتيح أعلى درجة اقتراب ممكنة .

-كما أن هناك بعض الأنواع تزود بعدسة تصوير خاصة بها إمكانية معالجة عيب دائما ما يحدث عند الاقتراب الشديد من الموضوع وهو اضمحلال الحدة فى التفاصيل عند أطراف الصورة أو إحداث انبعاج بها ولذلك يطلق على هذه العدسة) .The Flat Field Lens)

أما استخدام آلات التصوير كبيرة الحجم فإنها لا تحتاج إلى أى تجهيزات للقيام بالتصوير الماكروجرافى وذلك لأن جسم الآلة كما به منفاخ يتحكم فى المسافة بين العدسة ومستوى تكون الصورة وبإطالة هذا المنفاخ يمكننا الاقتراب من الموضوع المراد تصويره على مسافة أقل من عشرة أمثال البعد البؤرى كما أن لها إمكانية تحريك الظهر المتأرجح للضبط البؤرى للمستويات المتقاربة والأشكال الآتية توضح نماذج من الصور الفوتوغرافية القائمة على أساس التصوير بالتقريب الشديد كما بالأشكال أرقام (٥-٤٠)،(٥-٤١)،(٥-٤٢).

٥-٣-١- الفوتوغرافيا التشكيلية وتصوير الأجسام المتناهية فى الدقة

تبارك ربنا صاحب الكمال وحده خالق الأكوان سبحانه هو المبدع فى كل خلقه قد أودع الجمال فى كل ما صنعت يداه وجعل بصرنا دليلا وحجة لنا لنرى بديع تصويره فالطبيعة هى الملهم الأول لكل فنان ، وهى الأصل فى تحريك مشاعره وأحاسيسه ، تلك هى فطرة الله التى فطر عليها البشر وكلما أمعن الإنسان البصر فى الطبيعة يجد قدرة الله قد تجلت عليه وزادته مما وهبها الله من أسرار جمالها ويتضاعف الإحساس بقدرة المولى جل وعلا إذا أبصرنا عالم الدقائق الصغيرة والمتناهية فى الدقة فسنرى بالمجهر مالا تستطيع أعيننا المجردة أن تراه .. فالعالم تحت المجهر غنى بالقيم التشكيلية ، وهناك العديد من الفنانين قد تناولوا التصوير المجهرى كأداة لعمل فوتوغرافيا فنية .

وتقوم تقنيات التصوير المجهرى كما يتضح من تسميتها على التصوير الفوتوغرافى باستخدام المجهر.

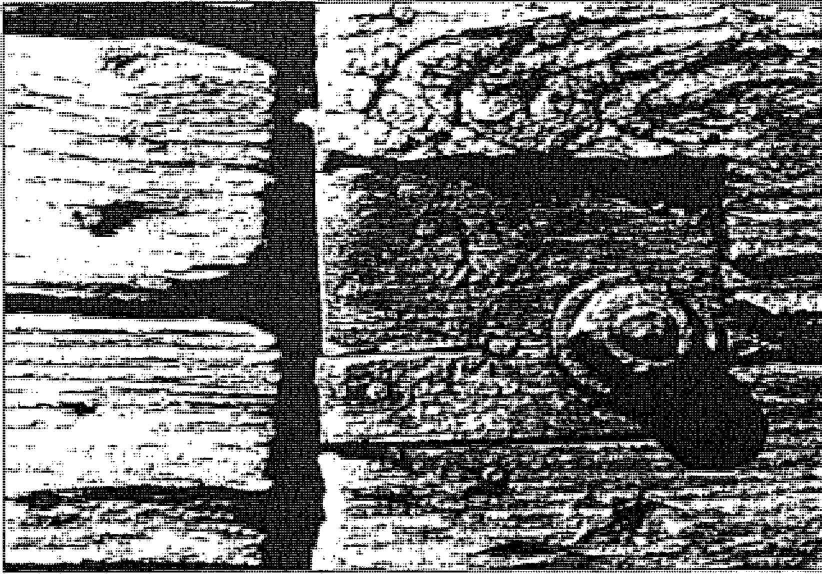


شكل رقم (٥-٤٠)
يوضح صورة منتجة بطريقة التصوير المقرب



شكل رقم (٥-٤١)

يوضح استخدام التصوير المقرب وما يمكن أن ينتجه من صور ذات أشكال فنية.



شكل رقم (٥-٤٢)

يوضح صورة فوتوغرافية تشكيلية باستخدام تقنية التصوير المقرب

٥-٣-٢- الرؤية المجهرية وتركيب المجهر

يعمل المجهر بتكبير صورة الجسم على مرحلتين ، المرحلة الأولى تقوم بـــها العدسة الشيئية المقابلة للجسم إذ يوضع الجسم الدقيق على مسافة اقل من ضعف البعـد البؤرى لهذه العدسة فتتكون صورة حقيقية مكبرة مقلوبة للجسم ، وهذه الصورة إذا مـا استقبلتها العدسة العينية[١] على مسافة اقل من البعد البؤرى لهذه العدسة فتتكون صورة تقديرية مكبرة معتدلة أى أن الصورة المكبرة يتم تكبيرها مرة أخـــرى ويصـــل هـذا التكبير إلى (١٥٠٠ X)وذلك فى الأنواع المتقدمة من هذا المجهر [١]

ومن أجل تسجيل الصورة المجهرية فوتوغرافيا على الفيلـم فـإن الصــورة الحقيقية هى التى يجب أن تسقط على السطح الحساس ومع أن العدسة الشيئية تعطـــى صورة حقيقية وذلك نتيجة أن الجسم الدقيق موضوع على مسافة أكبر بقليل من البعـــد البؤرى فإذا ما تكونت الصورة الحقيقية ووضعت على مسافة اكبر بقليل مـــن البعـــد البؤرى للعدسة العينية فإن الصورة سوف تتكون حقيقية ثابتة مكبرة مقلوبة مرة أخرى وبالتالى تستقبل الصورة على السطح الحساس للفيلم بآلة التصوير وهى التى توضـــع خلف العدسة العينية ، ولحساب درجة التكبير الكلية تتبع المعادلة الآتية :

$$\text{درجة التكبير الكلية} = \frac{\text{المسافة (D)}}{\text{٢٥سم ، ١٠ بوصة}} \times \text{تكبير العدسة الشيئية} \times \text{تكبير العدسة العينية}$$

حيث (D) = المسافة بين الصورة الحقيقية الأولى والعدسة العينية [٢]والشكل رقم (٥-٤٣) لمجهر مركب مجهز بآلة تصوير فوتوغرافية .

وتختلف الأجسام الدقيقة المراد تصويرها مجهريا فهى إما أن تكون شـفافة أو معتمة ،وعلى هذا الأساس تتنوع طرق الإضاءة فى التصوير المجهرى لهذه الأجســام ،فالأجسام الدقيقـــة الشـــفافة تضـــاء بواســطة الإضـــاءة المتخللـــة(Transmitted Illumination) أما الأجسام الدقيقة المعتمة فتستخدم الإضـــــاءة الســـاقطة(Incident Illumination) ومصادر الإضاءة المستخدمة فى كلتا الحالتين تستخدم مصابيح مختلفة فمنها فتيلة التنجستين أو أقواس الزئبق أو أقواس الكربون .

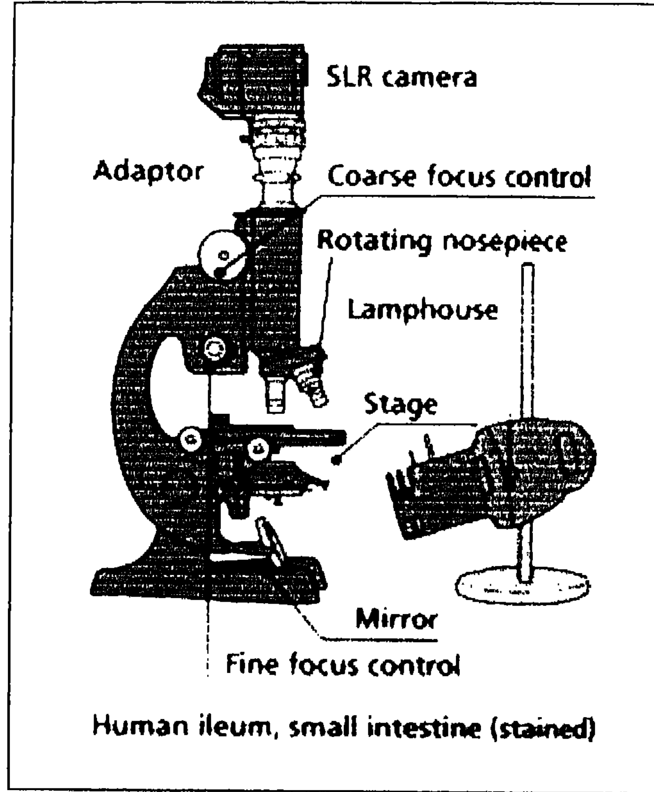
وفى حالات كثيرة عندما يكون المجهر مجهز بآلة تصوير فوتوغرافية فيكـون مدمجا به وحده للإضاءة الخاطفة الإليكترونية ، وهى مختلفة عما سبق ذكره من

---

(١) **John Gustav Delly, Photography through the Microscope, Eastman Kodak Company, ١٩٨٠.**

(٢) د . عاطف المطيعى ، أساسيات التصوير العلمى ، سلسلة دراسات تصميم التصوير العلمى و تكنولوجياتها، المكتبة الذهبية ، طبعة ٢٠٠٠ .

(٣) وائل محمد احمد عناق : رسالة ماجستير غير منشورة العنوان التحريك الجرافيكي بالكمبيوتر للصورة الفوتوغرافية المجهرية لإنتاج وسائط تعليمية كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان ٢٠٠٢.



Human ileum, small intestine (stained)

شكل رقم (٥-٤٣)

يوضح أحد أشكال الميكروسكوبات المستخدمة للتصوير الفوتوغرافى.

مصادر للإضاءة فهى مصممة لإعطاء ومضة فى زمن يساوى جزء صغـــير جدا من الثانية ويساعد فى إضاءة أجسام حية متحركة ليتم تصويرها، كما إنها تتعـامل أيضا مع الأجسام التى تتأثر بالحرارة الناتجة من استخدام مصادر إضاءة مستمرة .

وتتنوع أنظمة الإضاءة بالمجهر إما منفصلة عنه أو مدمجه داخـــل المجـــهر-Built) (inويمكن التحكم فى درجة نصوع الصورة المجهرية حيث أن الصورة المكبرة للجسم دائما ما تكون ناصعة جداً أو أحيانا يجب وضع مرشح لتقليل هذا النصوع وذلك عـــن طريق مرشح الكثافة المحايدة والذى يكون موجودا فى وحـــدات الإضـــاءة المدمجـــة بالمجهر أو منفصلا قابل للإضافة أثناء التصوير فى وحدات الإضاءة المنفصلة[١] .

والأشكال الآتية توضح بعض النماذج للصور الفنية للعالم تحت المجهر شـكل (٥-٤٤) ،(٥-٤٥) ،(٥-٤٦).

٥-٤- أساليب التحكم فى تباين الدرجات اللونية بالفوتوغرافيا الفنية

لقد استفادت الفوتوغرافيا الفنية من تعدد تقنيات التصوير واختلاف أســـاليبها وفقا لاختلاف وظائف الصور الفوتوغرافية وتشعبها فى مجالات الحياة المختلفة سـواء كانت فى مجال الصحافة و الإعلام أو فى مجال الإعلان أو مجال التغليف للمنتجـــات والسلع أو فى مجال السياحة أو المجالات العلمية المختلفة.

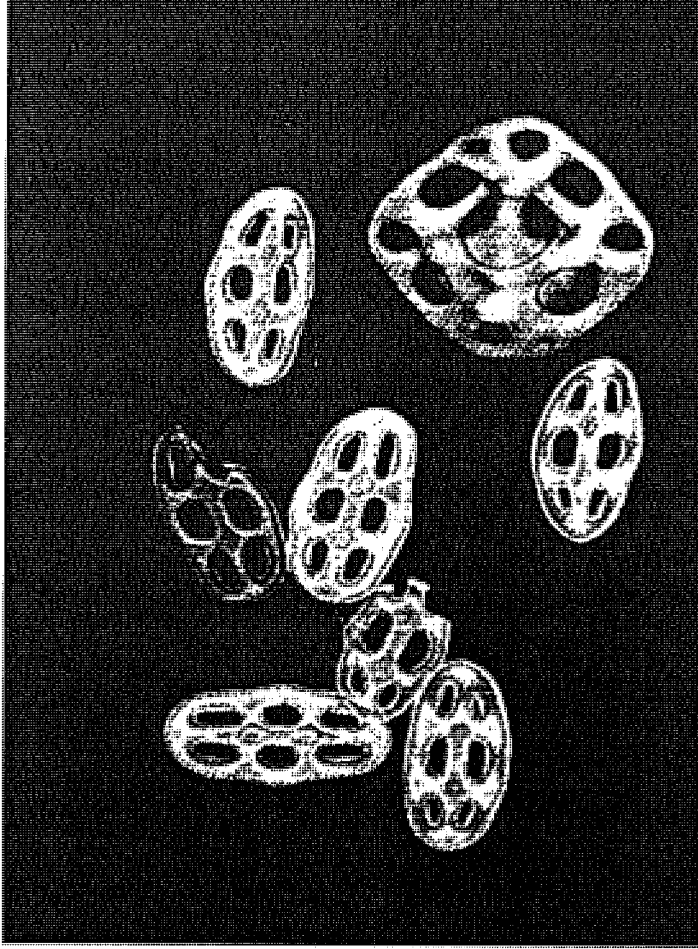
كل تلك التقنيات قد أمكن توظيفها فى الفوتوغرافيا الفنية وأصبحـــت جميـــع مستحدثات التصوير من أجهزة وآلات وخامـــات جميعـــها أدوات فـــى يـــد الفنـــان الفوتوغرافى يستخدمها ليتحكم فى الهيئة البصرية لتكويناته التى يعبر بها عـــن ذاتـــه وانفعالاته و أحاسيسه .

حقيقة لم تعد الفوتوغرافيا مجرد نقل أمين لواقع مرئى ، فهذا الواقع ليـــس إلا المادة الخام التى يبدأ الفنان الفوتوغرافى فى تشكيلها وفقا لرؤيته هو وفلسفته الخاصة.

وتعتبر أساليب التحكم فى تباين الدرجات اللونية بالفوتوغرافيا بحرا خضما لا يستطيع المرء مهما غاص فيه أن يودعه صفحات محدودة مهما كثر عددها ، ولكـــن هناك ركائز أساسية وعناصر أساسية للتحكم فى هذه الدرجات يمكن تحديدها كمحـاور لسبل التحكم ، وأى الطرق يدمجها للحصول على صورته النهائية التى أبدعها فكـــره وجعلتها علوم الفوتوغرافيا واقعا ملموسا بين يديه ، وهذه العناصر الأساسية للتحكـــم يمكن إيجازها فى النقاط الآتية :

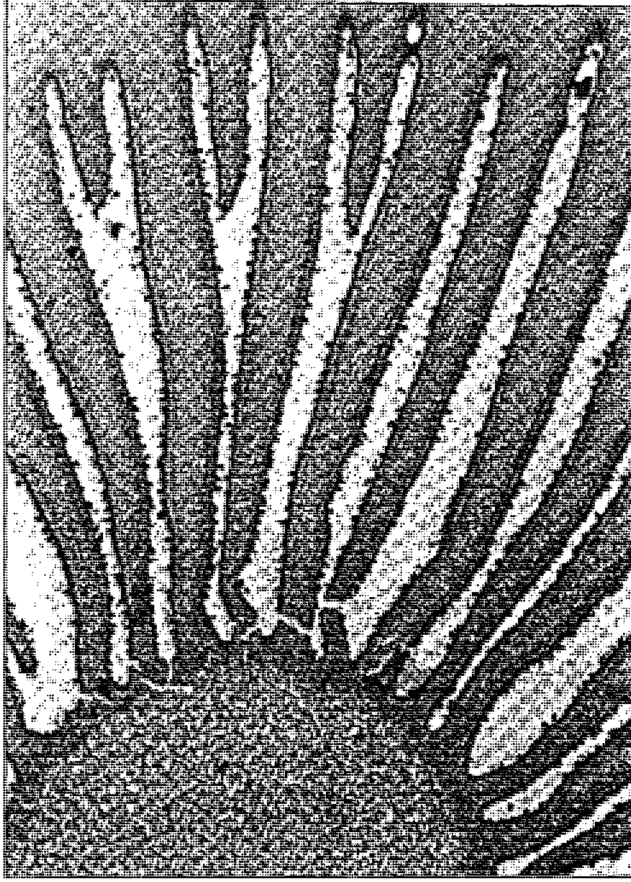
---

[١] وائل محمد احمد عنانى :المرجع السابق.



شكل رقم (٥-٤٤)

يوضح صورة فوتوغرافية ميكروسكوبية



شكل رقم (٥-٤٥)

يوضح صورة فوتوغرافية ميكروسكوبية



شكل رقم (٥-٤٦)

يوضح استخدام التصوير بميكروسكوب وما يمكن أن ينتجه من صور ذات أشكال فنية.

- نوع الإضاءة المستخدمة توزيعها .
- قيمة التعريض الضوئى للخامات الفيلمية .
- درجة تباين الخامات الفوتوغرافية .
- درجة تباين محاليل الإظهار .

ولكل عنصر من هذه العناصر دور فعال فى درامية الصورة الفنية فبدون الإضاءة لن يكون هناك رسما بالنور وبدون التعريض على الخامات الفوتوغرافية لن تكون هناك صورة وكذلك لن تكون هناك صورة بغير المعالجة الكيميائية باستثناء المعالجات الجرافيكية بالتصوير الرقمى وسوف يتناول الدارس كل من هذه العناصر على حده .

٥-٤-١- الإضاءة وتحقيق الأغراض الدرامية بالصورة الفوتوغرافية

بالإضافة إلى أن التصوير الفوتوغرافى هو عملية رسم بالنور يكون للإضاءة أهميتها فى كونها تعطى الأجسام المصورة الإحساس بالتجسيم وكذلك الإحساس بالعمق ،وذلك مع خلق الجو الدرامى للصورة ثم بناء درامية الصورة واتزان التكوين .

وتنقسم مصادر الإضاءة فى تصنيعها إلى نوعين أساسيين وهى الإضاءة الطبيعية ومصدرها الرئيسى هو الشمس و مصادر الإضاءة الصناعية والتى تستخدم فيها الأنواع المختلفة من المصابيح التنجستن أو أقواس التفريغ الكهربى أو أنابيب التفريغ بالضوء الخاطف.

وهناك تنويه واجب فهناك خلط دائم بين مفهوم تباين الإضاءة (Lighting Contrast) وتباين درجات اللونية أو الدرجات الظليلة بالصورة (Tones) تباين الإضاءة لا يعنى الفرق بين أعلى مناطق إضاءة وأعلى مناطق إعتام ولكن تباين الإضاءة يحدده الحجم النسبى لمصدر الإضاءة والذى يتوقف على عاملين أساسيين هما حجم المصدر والمسافة بينه وبين الجسم المراد تصويره أو الجسم المضاء بهذا المصدر ويكون الدليل على تباين الإضاءة هو مقدار مساحة التدرج أو المنطقة الانتقالية بين منطقة مضيئة وظلها ،وبعبارة أخرى حدة حواف الظلال الناتجة عن المصدر الضوئى فكلما كانت المساحة الانتقالية واسعة المدى كانت هذه الإضاءة منخفضة التباين أما فى حالة حواف الظلال فهذا يعنى أن الإضاءة ذات تباين عالى ؛ أما فرق الدرجات اللونية المسجلة فالفرق بين أعلى كثافة وأقل كثافة ، فهذا يعنى مقدار تباين الصورة نفسها سواء كانت إيجابية أو سلبية وليس الإضاءة.

٥-٤-١-١- الفوتوغرافيا الفنية بالإضاءة الطبيعية

لقد تأثر فنانو الفن الحديث بتأثير أشعة الشمس على عناصر الطبيعة وكانت المدرسة التأثيرية خير مثال لذلك إذ كان الفنان حريصا على التسجيل اللحظى لتأثير الشمس على عناصر لوحاته خاصة وأننا إذا ما راقبنا صفحة السماء منذ مطلع النهار فى الغسق لوجدنا أن الأشعة ذات الأطوال الموجبة الطويلة قد انتشرت فى الأفق ويميل لون السماء إلى الاحمرار ،وكذلك الحال قبيل الغروب خاصة عندما تلاحظ التدرج اللونى من الاحمرار إلى الزرقة ،فالسماء تصنع تشكيلات رائعة قد لا تكون مجرد خلفيات لصور الفوتوغرافيين ولكنها مع قرص الشمس ربما تكون هى موضوع اللوحة ذاتها ،بل لقد استخدم الفنانون الفوتوغرافيون كتل السحب وأشكالها المختلفة لإنتاج صورهم الأبيض والأسود كما بالشكل رقم (٥-٤٧).

وتختلف ألوان السماء وعلى مدار اليوم مما يخلق عدداً لا نهائيا من المؤثرات كما استخدم الفوتوغرافيين أشعة الشمس المباشرة لصنع لوحاتهم السلويت التى تعطى تباينا عاليا يومئ إلى طمس التفاصيل جزئيا أو كليا فى الموضوع الأساسى باللوحة كما بالشكل رقم (٥-٤٨).

ويستخدم فنانو تصوير الأشخاص ضوء الشمس المباشر على أنه الضوء الأساسى(Main Light) أو يجعلونه إضاءة خلفية (Back light) ويتم توزيع الإضاءة بعد ذلك بواسطة عواكس ذات درجات مختلفة من الانعكاسية تبعا للتدرج فى الدرجات اللونية المراد الحصول عليها باللوحة الفوتوغرافية كما بالشكل رقم (٥-٤٩).

٥-٤-١-٢- الإضاءة الصناعية كإحدى تقنيات الفوتوغرافيا الفنية

قد يتصور البعض أن الفوتوغرافيا الفنية قائمة فقط على عين المصور الذى يهيم فى الطبيعة ويلتقط منها بعدسته ما يراه ملائما من موضوعات يصنعها فى قالب استاطيقى ،وأن اللقطة وليدة الصدفة بأن يكون المصور فى مكان ما وفى وقت ما وفى ظروف تؤهله لالتقاط صورة .

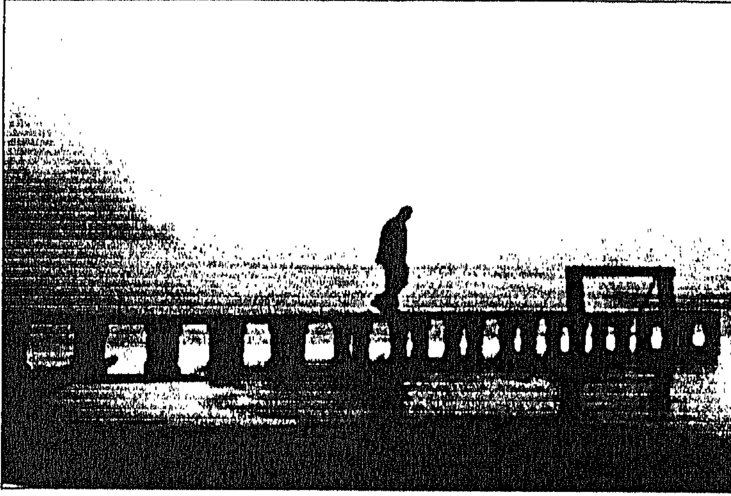
وحقيقة الأمر أن ذلك جزء من الفوتوغرافيا الفنية وأن هناك نمط آخر من أنماط الفوتوغرافيا الفنية خاصة عند هؤلاء المتأثرين بمدارس الفن التشكيلى أو بنزعاته التى تقوم على أساس عمل تصميمات مسبقة ، ودراسة بناء اللوحة الفوتوغرافية ، ورسم اسكتشات و كروكيات لها مع دراسة أماكن مصادر الإضاءة مع الديكورات والإكسسوارات التى سيستخدمها فى إنتاج لوحته الفوتوغرافية .

وهذا النمط من لوحات الفوتوغرافيا التشكيلية غالبا ما يتم تصويره داخل استوديوهات الفوتوغرافيا ويستخدم فى إنتاجه مصادر الإضاءة الصناعية .



شكل رقم (٥-٤٧)

يوضح مدى الاستفادة من كتل السحاب لإنتاج صور فنية بالأفلام الأبيض والأسود.



شكل رقم (٥-٤٨)

يوضح الاستفادة من ضوء الشمس لإنتاج صورة سلويت



شكل رقم (٥-٤٩)
يوضح استخدام الضوء الطبيعى لإنتاج صور شخصية.

٥-٤-١-٢-١- تصنيف مصادر الإضاءة :

يمكن تصنيف مصادر الإضاءة بعدة طرق مختلفة ، فيمكن تصنيفها من حيث درجة الحرارة اللونية الصادرة من هذه المصادر الضوئية فمنها ما يعطى إضاءة تماثل ضوء نهار كإضاءات الضوء الخاطفة أو مصادر الإضاءة ذات الخرج الحرارى الضئيل أو المعدوم تقريبًا (Cool Light) ومصادر إضاءة أخرى بها نسبة عالية من الضوء الأحمر كإضاءة التنجستين فيكون درجة الحرارة اللونية إشعاعها ضئيلاً - حوالى٣٤٠٠ كلفن تقريبًا ، ولذا استخدم معها مرشحات معادلة لدرجة الحرارة اللونية أمام عدسة التصوير أو تستخدم لها أفلام خاصة هى أفلام الإضاءة الصناعية (Artificial Light Film).

ويمكن تصنيف مصادر الإضاءة الصناعية على نحو مصادر الإضاءة. من الإضاءة المستمرة التى تستخدم فيها مصابيح التنجستين أو أقواس الكربون ومصابيح التنجستين هالوجين ونوع آخر وهو مصادر الإضاءة ذات الضوء الخاطف (Flash) التى تعطى بريقًا لونيًا عاليًا فى الصورة الملتقطة بهذه النوعية من الإضاءة.

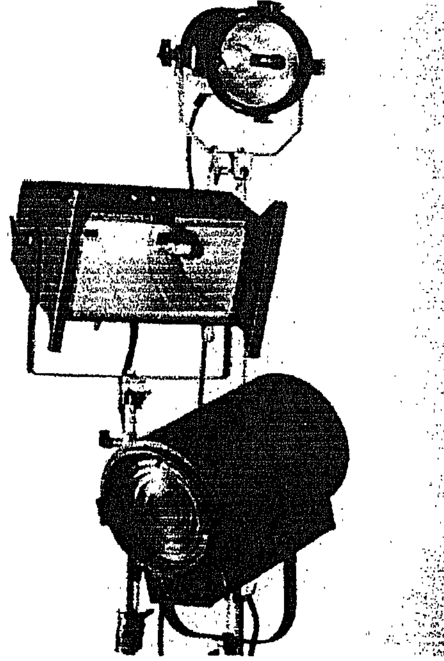
ويمكن تصنيف مصادر الإضاءة الصناعية من حيث طبيعة الشعاع الصادر وهو ما يمكن تقسيمه إلى مصادر إضاءة مركزة ومصادر إضاءة منتشرة ويمكن الجمع بين التصنيفين الآخرين وهو ما يهمنا دراسته عند تناول الإضاءة فى الفوتوغرافيا الفنية ويكون التقسيم على هذا النحو: إضاءة مستمرة مركزة - إضاءة مستمرة منتشرة - إضاءة خاطفة مركزة - إضاءة خاطفة منتشرة.

٥-٤-١-٢-١-١- مصادر الإضاءة المستمرة المركزة:

فكرة تركيب جميع هذه المصادر واحدة وهى تتكون من بيت للإنارة إسطوانى الشكل ويكون ظهر بيت الإنارة على شكل كرى لتركيز الإضاءة الصادرة من المصباح مع عكسها الاتجاه المصباح ، والوجه المخصص لخروج الضوء تركب عليه عدسة مجمعة إما أن تكون مستوية محدبة أو عدسة فيريزنال وداخل بيت الإنارة قضيب يسمح بانزلاق المصباح عليه وذلك للتحكم من المسافة بين العدسة والمصباح وبالتالى التحكم فى درجة تركيز الضوء وتجميعه والشكل (٥-٥٠) يبين نموذجًا لهذا النوع من أجهزة الإضاءة.

٥-٤-١-٢-١-٢- مصادر الإضاءة المستمرة المنتشرة:

هذا النوع من المصادر يعطى إضاءة منتشرة ناعمة بدون إحداث أى ظلال ،فهى لا تسقط مباشرة من المصابيح المستخدمة فى المصدر بل تسقط



شكل رقم (٥-٥٠)

يوضح بعض أشكال مصادر الإضاءة المركزة



شكل رقم (٥-٥١)
يوضح أحد أشكال مصادر الإضاءة المنتشرة

الأشعة الصادرة من المصباح على العاكس الذى يقوم بعكس هذه الأشعة التى تمر خلال سطح منعم للإضاءة فى المصادر الحديثة وبذلك تصبح الأشعة الساقطة من المصدر على الموضوع هى إضاءة ناعمة منتشرة .

ويمكن التحكم فى شدة الإضاءة عن طريق تحديد عدد المصابيح المستخدمة لإضاءة الموضوع،والشكل رقم (٥-٥١)يوضح أحد أشكال هذه المصادر والتى تختلف حسب قوته والشركة المنتجة له.

٥-٤-١-٢-٢-مستويات الإضاءة:

وباختلاف مصادر الإضاءة المستخدمة فإن هناك مستويان قد تم تقسيم اللوحات الفوتوغرافية عليها وهما: مستوى الإضاءة العالية (High Key) أو مستوى الإضاءة المنخفضة (Low key).

٥-٤-١-٢-٢-١-مستوى الإضاءة العالية (High Key):

ومن تسمية هذا المصطلح نعرف أن الصورة ذات مستوى الإضاءة العالى ،وتكون معظم عناصر الصورة مضاءة من خلفية وأمامية ويكون غالبية الصورة ذات مناطق إضاءة عالية (High Light) .

وعادة ما تكون الظلال ناعمة ولا تصل إلى درجة الأسود ،وقد تستخدم مرشحات تنعيم حتى نحصل على درجة تنعيم ممكنة ،وعادة ما يستخدم هذا المستوى من الإضاءة عند تصوير الأطفال أو الفتيات أو اللقطات التى توحى بالرومانسية الحالمة أو اللقطات الموحى فيها بتأثيرات البهجة والسعادة والإشراق كما بالشكل رقم (٥-٥٢).

وعند التصوير الخارجى لهذه اللقطات يستخدم العديد من عواكس الإضاءة وأحياناً مصادر للضوء الخاطف مع إضاءة الشمس وذلك لتخفيف حدة الظلال والحصول على التأثير المطلوب.

أما فى التصوير الداخلى باستخدام الإضاءة الصناعية فعادة ما يستخدم صناديق تنعيم الإضاءة (Soft Boxes)أو مصادر إضاءة منتشرة أو إضاءات مظلية وجميعها من مسافات تحقق الحجم النسبى الكبير لمصادر الإضاءة المستخدمة ، كما يستخدم مصدر الإضاءة الخلفية (Background Lighting).



شكل رقم (٥-٥٢)
يوضح استخدام طبقة الإضاءة العالية

٥-٤-١-٢-٢-٢-مستوى الإضاءة المنخفضة (Low Key):

ومن تسمية هذا المصطلح أيضًا يمكن أن ندرك أنه عكس مستوى الإضاءة العالية (High Key) حيث تكون معظم مفردات الصورة ومكوناتها غير مضاءة بإضاءات مباشرة باستثناء الموضوع الأساسى والأصلى فى اللوحة الفوتوغرافية إذ لابد من وجود ظلال حادة ويكون الغالب فى الصورة هو مناطق الإعتام وبالتالى لا تكون مضاءة أى لا توجد إضاءة للخلفية (Background Lighting) بل وتفضل أن تكون الخلفية داكنة اللون أو سوداء وذلك لتأكيد الأغراض الدرامية فى الصورة.

وعادة ما يستخدم هذا المستوى من الإضاءة (Low Key) فى تصوير الأشخاص مثلا لكبار السن والعجائز وذلك لإظهار تجاعيد الوجه وإبراز فعل السنين وعلاماته على الوجوه ، ويستخدم أيضًا فى التصوير التجارى خاصة فى الإعانات التى يراد فيها التركيز على شكل المنتج وحده ليكون هو الجزء المضاء بالصورة الإعلانية بينما تطمس معالم الخلفية وكل ما يحيط بالموضوع الأساس أو الأصل فى الصورة وفى اللقطات الفنية يستخدم هذا المستوى عند الإيحاء بالخوف أو الغموض أو الحزن كما بالشكل رقم (٥-٥٣).

٥-٤-٢- درجة تباين الخامات الفوتوغرافية واستخداماتها فى الفوتوغرافيا الفنية:

تمكن المصورون الفوتوغرافيون من إنتاج أشكال جديدة ومبتكرة من الصور الفوتوغرافية التشكيلية عن طريق التحم فى تباين الخامات الفوتوغرافية من خام التصوير أو عمليات التحميض والطبع وفيما يلى بعض النماذج التى توضح طرق التحم

٥-٤-٢-١-التحكم فى درجة تباين الصور الفوتوغرافية الفنية من خلال نوع الخامات الفوتوغرافية المستخدمة:

هناك العديد من الخامات الفوتوغرافية يستخدمها المصور الفوتوغرافى وتختلف فى كل من مواصفاتها الطبيعية ومواصفاتها الفوتوغرافية ، أما عن المواصفات الطبيعية فمنها الخامات الفيلمية ومنها الخامات الورقية وذلك بخلاف التصوير الرقمى الذى لا يستخدم الخامات الفيلمية. أما الخامات المستخدمة بالفوتوغرافيا التقليدية فهى تقوم على أساس سطح فوتوغرافى حساس وهو وسط جيلاتينى معلق به بلورات هاليدات الفضة التى تتأثر بالطاقة الضوئية فتتأين مكونة الصورة الكامنة (The Latent Image) ولدراسة تباين الخامات الفوتوغرافية ودراسة



شكل رقم (٥-٥٣)

يوضح أحد استخدامات طبقة الإضاءة المنخفضة

كيفية توظيفها أو استخدامها فى الفوتوغرافيا الفنيــــة فلابــد مــن دراســة الســرعة الفوتوغرافية ،وهى سرعة استجابة العجائن الفوتوغرافية للطاقــة الضوئيــة وتقــاس بوحدات (DIN) (ASA) (ISO) وتعد مرشدا وموجها للمصور المستخدم هذه الخامـــة وليست السرعة الفوتوغرافية وحدها هى التى تمنح كيفية الحصـــول علــى صــورة مرضية ، ولكن هذا الرقم المعبر عن السرعة يعد جزءا من نظام متكامل يشمل مقياس الضوء الساقط من المصدر الأساسى للطاقة الضوئية أو الضوء المنعكس على الخامـــة ، وكذلك طبيعة الموضوع المراد تصويره وكيفية معالجـــة الخاصـــة الفوتوغرافيـــة كيميائيًا ،ويعد المنحنى البيانى المميز أداة مثالية لمعرفة طبائع الخامات الفوتوغرافيـــة ودرجات التباين التى تعطيها ومن خلالها هذا المنحنى نجـد أن هنـــاك علاقـــة بيـــن السرعة الفوتوغرافية للخامات الفوتوغرافية ودرجات التباين التى تعطيها أو تنتجـــها.. فكلما زادت السرعة الفوتوغرافية قلت درجة التباين الناتجة على الخامة الفوتوغرافيـــة والعكس صحيح إذ كلما قلت السرعة الفوتوغرافية زادت درجة التباين الناتجة بالخامـة الفوتوغرافية.

وهكذا يستطيع المصور أن التحكم باختيار الخامة الفيلمية التى يصـــور بـــها لوحته أو صورته وعند التصوير الأبيض والأسود فإن الورق الفوتوغرافى الحســـاس ينقسم من حيث المواصفات الفوتوغرافية على النحو التالى:

- ورق عالى التباين للغاية Ultra high Contrast.
- ورق عالى التباين High contrast.
- ورق متباين Contrast Paper.
- ورق متوسط عالى التباين Hard Paper .
- ورق متوسط التباين Normal.
- ورق متوسط منخفض التباين Soft Paper.
- ورق منخفض التباين جدًا Extra Soft Paper.

٥-٤-٢-٢- التحكم فى درجات تباين الصورة الفوتوغرافية الفنية من خلال محاليل الإظهار:

تتعدد أنواع المحاليل الفوتوغرافية والتى يستخدمها المصـــور الفوتوغرافـــى حسب الحاجة إليها وقد تمكن العديد من الفوتوغرافيين الفنانين من الاستفادة من هـــذا التنوع فى المحاليل والذى يختلف حسب المدى الطيفى للفيلم المستخدم من فيلم ابيـض واسود أو ألوان أو فوق الأشعة البنفسجية أو تحت الأشعة الحمراء وغيرها.

بل تختلف فى الأفلام الأبيض والأسود والملونة من محاليل للفيلم الســـلبي و آخر للإيجابى،ومعظم المحاليل تحضر أو تكون مسبقة التجهيز كمحاليل مركزة.

٥-٤-٢-٢-١- محاليل الإظهار الأبيض والأسود:

تعتمد عمليه الإظهار علي ذوبان هاليدات الفضة المعرضة للضوء في محلول الإظهار وتتأين مكونة أيونات.

عملية الإظهار هي اختزال لأملاح الفضة التي تعرضت للضوء إلي فضة معدنية سوداء دون التأثير علي هاليدات الفضة التي لم تنل أي قدر من التعريض الضوئي ،وتختلف نسبة التأين بنسبة مستويات الإضاءة في المنظر المسجل فتكون نسب التأين مماثلة لمستويات الإضاءة فتنتج صورة فوتوغرافية ذات درجات كثافة تتناسب عكسي مع درجات كثافة المنظر المصور بالنسبة للفيلم السالب أو درجات كثافية تشبه الدرجات الكثافية للمنظر المصور بالنسبة للفيلم الإيجابي.

لكل تجهيزه إظهار خصائصها المميزة والتى يمكن أن تعطى حبيبات دقيقة أو زيادة فى سرعة المحلول أو التباين.

وتحتوي محاليل الإظهار علي مواد كيميائية خاصة تتفاعل مع أيونات الفضة التي تعرضت للضوء في السطح الحساس وتقوم باختزالها إلي فضة معدنية سوداء ،ومنها ما هو مسئول عن عملية الاختزال ذاتها(Developing Agents) مثل الميتول، الهيدروكينون، ومواد حافظة (Preservatives Agents) لمنع تأكسد مواد الاختزال مثل ملح سلفيت الصوديوم، ومواد منشطة (Accelerator) لتوفر الوسط القلوى مثل كربونات الصوديوم ومواد مثبطة(Restrainer) لتمنع التفاعلات الداخلية فيما بين مواد الاختزال الحمضية والمنشطة القلوية مثل بروميد البوتاسيوم[1].

ويمكن تقسيم محاليل الإظهار إلي الأنواع التالية:

أولا: محاليل إظهار متوسطة التباين:

مثل(محاليل إظهار المتيول هيدروكينون) وتتركب من

(أ) (ميتول١٤جم/ سلفيت صوديوم ١٤٠جم/ ماء ١٠٠٠سم٣)

(ب) (سلفيت صوديوم ١٠٠جم/ هيدروكينون ١٧جم/ ماء ١٠٠٠سم٣)

(ج) (كربونات صوديوم بلورى ١٥٠جم/ كربونات صوديوم مسحوق ٦٠جم/ ماء ١٠٠٠سم٣)

ويتم تركيب المحاليل الثلاث منفصلين وتضاف لبعضها البعض عند الاستخدام.

ومنها محاليل الإظهار بالجليسين أو بالبارا أمينوفينول أو البيروجالول.

ثانيا: محاليل إظهار للتباين الشديد:

وينقسم إلي محاليل تؤدي إلي تباين مرتفع للغاية وتستخدم في نقل الأصول الخطية وأخري تؤدي لزيادة التباين بدرجة تسمح بإظهار الدرجات اللونية بين الأبيض

[1] د.محمد الصاوى الفقى ، د. محمد جلال سلامة ، المعمل الفوتوغرافى الأبيض والأسود ، مطبعة أبناء وهبة ،طبعة ١٩٩٩.

والأسود مع الاحتفاظ بزيادة التباين عامة عن الأصل والتي تستخدم لنقل الأصـــول ذات الدرجات اللونية المختلفة.

ويفضل إعداد مثل هذه المحاليل علي هيئة محلولين.

الأول: يحتوي علي مادة حافظة وعنصر اختزال.

والثاني: يحتوي علي مادة منشطة.

ومن أمثلة محاليل الإظهار للتباين الشديد للغاية للأصول الخطية

سلفيت صوديوم ١٨٠جم./هيدروكينون ٤٥جم./صودا كاوية ٣٥جم/ بروميد بوتاسيوم ٣٠جم./ماء دافئ ٩٠٠سم٣

ويستكمل إلي لتر بعد الإذابة.

أما محلول إظهار زيادة التباين والذي يستخدم لإظهار الأفلام العاديـــة -ومـــن المعروف أن هذا النوع من الأفلام بطئ الحساسية وعالي التباين-ويتكون هذا المحلول من جزأين يتم خلطهما قبل الاستخدام مباشرا.

محلول (أ):هيدروكينون ٢٥جم./بسلفيت بوتاسيوم ٢٥جم./بروميد بوتاسيوم ٢٥جم./ماء ١٠٠٠سم٣.

محلول (ب): هيدروكسيد بوتاسيوم ٥٠جم / ماء ١٠٠٠سم٣.

ثالثا: محاليل الإظهار للتباين المنخفض:

وهي تؤدي إلي درجات تباين متقاربة ومنخفضة الكثافة العامة ويتميز باحتوائها علـــي الميتول كعنصر اختزال.

مثال: ميتول ٧جم /سلفيت صوديوم ١٠٠جم /ماء ١٠٠٠سم٣.

رابعا: محاليل الإظهار للحبيبات الدقيقة:

تنقسم إلي ثلاث أنواع رئيسية:

أ)عادية للحبيبات الدقيقة.

ب)للحبيبات الدقيقة جدا.

ج)للحبيبات الدقيقة للغاية.

ومن أمثلتها: ميتول ٢جم /سلفيت صوديوم ١٠٠جم / هيدروكينون ٥جم /بوراكس ٨جم /ماء ١٠٠٠سم٣.

وهو محلول إظهار للحبيبات الدقيقة والمتوسطة التبـــاين ويســـتخدم للأفـــلام السالبة عادة.

٥-٤-٢-٢-٢- محاليل الإظهار الألوان:

تحتاج عمليات التشغيل الملونة بعض المتطلبـــات الإضافيـــة عـــن عمليـــات التشغيل الأبيض و الأسود لاحتوائها على هاليدات الفضة ومكونات الألوان ،والأســـس فى عمليات الإظهار للصور الملونة هى معالجة الصورة الكامنة على الفيلم بمحلـــول

مظهر يحتوى ضمن مكوناته على مادة تتفاعل نواتج تأكسدها مع مكونـــات الألـــوان الموجودة بين طبقات الفيلم[١].

ويعتبر التصوير الملون أكثر تعقيدا من التصوير الأبيض والأســود ،فــهناك نظامان أساسيان لإنتاج التسجيل الكامل للون وهما نظام الجمــع (Additive System) كالمتبع فى شاشات الأجــهزة التلفزيونيــة الملونــة ،والآخــر هــو نظــام الطــرح (Subtractive System) وهو النظام المتبع فى الفوتوغرافيا.

وهناك نوعان أساسيان من الأفلام الملونة شائعة الاستخدام وهما الفيلم الملون السالب (Color Negative Film) و الفيلم الملون الموجب (Color Positive Film) ويسمى فيلم الشرائح (Slides) أو الشفافيات (Transparencies) والذى يمكن أن يـرى مباشرة أو يطبع على ورق إيجابى ملون (Color positive paper) ،أما الفيلم الملــون السالب لا يرى مباشرة ولكنه يطبع أولا على ورق سالب ملــون (Color Negative Paper) ليعطى طبعة موجبة ملونة.

تتجه معظم الشركات المصنعة للأفلام لتعميم نهايات الأفلام للدلالـــة علـــى نوعياتها ،فالأفلام الملونـــة الســـالبة تنتـــهى بمقطـــع (color-) مثـــل (Kodacolor) و(Ektacolor) أو (Agfacolor) ،والأفلام الملونة الموجبة تنتهى بمقطع (chrome-) مثل (Agfachrome) , (Ektachrome), (Kodachrome) ومعظـــم أنـــواع الأفـــلام تحتوى على ثلاث طبقات من المستحلب الحساس كل منهم لأحد الألوان المكملة الثلاث (الأصفر و الماجنتا و السيان)

تستخدم معظم المواد الملونة أحد طريقتين لتكوين اللون

الأولى: تنتج صبغات اللون (Color Dyes) أثناء عمليات التشـــغيل وتســـمى بنظام توليد الصبغة (Chromogenic System) .

والثاني : يبدأ بوضع كامل لصبغات اللون ثم إزالة الصبغات الغير مرغـــوب فيها لتكوين الصورة وتسمى هذه الطريقة بنظام هـــدم الصبغـــة (Dye-Destruction System) والنظامان شائعا الاستخدام.

ويستخدم نظام توليد الصبغة طريقتان لإنتاجها

الأولى :نظام حقن الصبغة (Dye-Injection System) ويتم فيـــها الإظـــهار على خطوتان منفصلتان لكل طبقة من المستحلب الحساس ،وفى كل خطوة إظهار يتـــم حقن الصبغات فى الفيلم لتكوين الصورة الملونة فى هذه الطبقة ،وهو نظام معقد إلـــى حد ما ويحتاج لأجهزة خاصة لعمل التشغيل ويعتبر الفيلم (Kodachrome) من أكـــثر الأفلام الكوداك التى تستخدم طريقة حقن الصبغة فى الفيلم.

---

[١] د.محمد الصاوى الفقى ،(البسيط الفوتوغرافيا)،مطبعة أبناء وهبة،القاهرة،١٩٩٨،ص١١٠.

والطريقة الثانية : فى نظام توليد الصبغة هى نظام الصبغات المدمجة (Dye-incorporated System) وهو على عكس النظام الأول فيقوم بإنتـاج الصبغـة لكـل الطبقات الحساسة دفعة واحدة وعند تصنيع هذا النوع من الأفلام تتضمن المحاليل التى تقوم بتشغيل هذه الأفلام ،فتكون الكيماويات فى الطبقة الحساسـة لـلأزرق الصبغـة الصفراء والحساسة للأخضر الصبغة الماجنتا والحساسة للأحمر الصبغة السيان ويمكن أن يتم تشغيل هذه الأنواع من الأفلام فى أى معمل تشغيل ومن أشهر أنـواع الأفـلام التى تستخدم هذه الطريقة هى (Ektacolor),(Kodacolor),(Agfachrome) ومعظـم ورق الطبع الملون يستخدم هذا النظام.

أما نظام هدم الصبغة (Dye-Destruction) للمواد الملونة فهى تعتمد علـى صبغات لون مكونة أصلا فى الطبقات الثلاث الحساسة وعند التعريض للضوء تصبـح هذه الصبغات حساسة لكيماويات التشغيل ثم تقوم المواد الكيميائية بإزالـة الصبغـات غير الضرورية للصورة النهائية ،ومن مميزات هذا النظام أن الصبغات المسـتخدمة ثابتة إلى حد كبير فتكون الصورة الناتجة واضحة ودائمة الألوان وغير متأثرة بضـوء الشمس ،وعلى العكس فان طرق الصبغات الأخرى تتغير بالتعرض للشمس وتختفـى الألوان تدريجيا منها ،وأكثر المنتجات التى تستخدم هذا النظام هـى (Cibachrome) والمستخدمة لعمل طبعة من الفيلم الشفاف الموجب.[١]

ويجب أن ندرك أن هناك نوعان من الأفلام الملونة تبعا لتوازنها اللونى فهناك أفلام متوازنة لضوء النهار وتسمى أفلام ضوء النهار (Day Light Film) والأخـرى متوازنة لونيا مع ضوء التنجستن (Tungsten Film) وهناك نوعان من الفيلم التنجستن (A) وهو وتوازن مع درجة حرارة لونية (٣٤٠٠) كلفن والآخر (B) مـع (٣٢٠٠) كلفن وتستخدم المرشحات المتوازنة لعمل التوازن اللونى فيما بيـن نوعـى الأفـلام لاستخدام أحدهما فى توازن لونى مخالف لنوعه وكلاهما يستخدم مرشح (FL-D) عند التصوير باستخدام الإضاءة الفلورسنت .

ومحاليل إظهار الألوان متنوعة وتختلف من شركة الأخرى، فيتم إظهار أفلام الألوان السالبة في محلول(C-٤١) لأفلام كوداكلر (Kodacolor) أما الأفلام الموجبـة مثل الايكتاكروم، وأجفاكروم، والكوداكروم فتستخدم محاليل E٦ [٢].

وهناك أفلام خاصة مثل الفيلم الخاص بالأشعة التحت حمراء وتستخدم هـذه الأفلام محاليل إظهار خاصة مثل كوداك HC-١١٠ أو D-٧٦ والتي تستخدم لإظـهار الأفلام الأبيض والأسود.

---

(١) Ronald Lovell, Fred Zwahlen,(Handbook of photography) Brenton Pub. , ١٩٨٤, pp٢٠٩: ٢١٨.

(٢) John Hedgecoe, (The Photographer's Handbook), Alfred A. Knopf, New York, third edition, ١٩٩٦.

كما أن هناك أفلام ليث (Lith Film) وهي أفلام تعطي تباين عـــالي ومنــها أيضا الأفلام الخطية (Line Film) وتستخدم المحاليل الخاصة بها.

٥-٥- الضبط البؤرى وتوظيف عمق الميدان بالفوتوغرافيا التشكيلية:

عند توظيف عمق الميدان لعمل فوتوغرافية تشكيلية يجب الإلمـام بـالعوامل المؤثرة فى عمق الميدان وكيفية تحقيق عمق الميدان الأمثل والذى يتواءم مع الغـرض التعبيرى المطلوب لعمل هذه الصورة.

وبما أن عمق الميدان يتحكم بشكل مباشر فى مدى حدة الموضوعـــات فــى أمامية وخلفية بل وفى كل الصورة الفوتوغرافية فنرى بذلك أنه من أحد أهم عنــاصر مكونات الصورة التشكيلية الفوتوغرافية .

٥-٥-١- ما هو عمق الميدان

عمق الميدان هو المسافة التى تقع أمام العدسة والتى يظهر لما يقع فيها مـــن أجسام صور حادة رغم اختلاف بعد هذه الأجسام عن العدسة .

فإذا ضبطت المسافة على بعد ٣ م وكان أمام هذا الجسم وخلفه موضوعـــات على أبعاد مختلفة من العدسة ٢،٧٥م إلى ٣،٥٠م فيتحقق عمق الميدان نظريـا كونــه إمكان العدسة أن تقوم بالتقاط صورة حادة التفاصيل للمسافة فيما بيــن اقـرب جســم ٢،٧٥م وأبعد جسم ٣،٥٠م عند ضبط البؤرة على المسافة المتوسطة فيما بينهم ويكون عمق الميدان هو الفرق فيما بينهم ابعد وأقرب مسافة عمق الميدان

= (ابعد مسافة تظهر فيها الأجسام حادة) -(أقرب مسافة تظهر فيها الأجسام حادة)

= ٣،٥٠ م - ٢،٧٥ م = ٧٥, م

وتعتبر الصورة حادة إذا كانت كل نقطة ضوئية من الجسم تماثلها نقطة فــى الصورة السلبية وهناك قاعدة هامة تحدد حدة الصورة وهى نظرية دوائــر الاختــلاط فنقول انه ليس للجسم الواقع أمام العدسة سوى صورة واحدة حادة تقع علــى مســافة محددة أما النقطة الضوئية الصادرة من الأجسام الأخرى والتى أمام وخلف هذا الجسـم فإن صورها تسجل على سطح الفيلم أو اللوح الحساس أو الزجاج المصنفر على هيئــة دوائر مختلطة ، فيتوقف وصفنا للصورة بأنها حادة أو غير حادة على قطـــر دوائــر الاختلاط الضوئية فإذا كانت كبيرة أو صغيرة عن قطر الدائــرة الضوئيــة الأصليــة المتمثلة على الجسم كانت غير حادة التفاصيل.

ولتحديد مدى قطر دوائر الاختلاط فإنه يمكن أن نعتبر الصورة حادة عندما لا يزيد قطر دائرة الاختلاط فيها عن ١٠٠٠١١وهى تساوى قطـــر القــرص الضوئــى مقسوما على البعد البؤرى للعدسة

ولقد اختلفت المراجع فى مقدار قطر دائرة الاختلاط فيرى البعض إنها لا تتجاوز ١\٢٠٠٠ من البعد البؤرى وآخرين أنها ١\٥٠٠ من البعد البؤرى .[١]

وفى عدسة آلة التصوير تم تزويدها بوسيلة لمعرفة عمق الميدان عن طريق العلاقة فيما بين عمق الميدان وفتحة العدسة وعند قراءة عمق الميدان من عدسة آلة التصوير يتضح أن عمق الميدان يتم من مسافة معينة إلى أخرى أبعد وفيها تلتقط الصورة حادة ذلك عند رقم بؤرى محدد.

إذن هناك عدة عوامل مؤثرة على عمق الميدان وهى قطر دوائر الاختلاط والرقم البؤرى والبعد البؤرى وبعد الجسم عن العدسة وهى التى تحدد مدى حدة الموضوعات فى الصورة الفوتوغرافية وبإلمام الفوتوغرافى الفنان بهذه العوامل يستطيع أن ينتج صور فنية فوتوغرافية معبره عن أفكاره.

٥-٦- تسجيل الحركة فى الصورة الفوتوغرافية

التصوير الفوتوغرافى هو إمكانية تثبت الزمان و المكان ،بمعنى آخر تثبيت الوقت والحركة ،ولتسجيل حركة الموضوع ثابتة يجب أن تكون سرعة الغالق بالكاميرا أكبر من سرعة الموضوع المصور،ولما كان للفوتوغرافيا هذه الخاصية أمكن إنتاج صور فوتوغرافية يظهر فيها الحركة عن طريق استخدام سرعات غالق اقل من المطلوب لتثبيت الحركة أو استخدام وقت تعريض اكثر من المطلوب .

برع الفوتوغرافيون فى استخدام هذه الإمكانيات لإنتاج صورة فوتوغرافية فنية وقد تم الاستفادة من الإمكانيات الحديثة فأمكن استخدام (Flashgun) المعد بجهاز الإحساس(Sensors)والمسماه(Computer Flashgun) والذى يقوم بحساب كم الضوء الساقط على الموضوع عن طريق تغيير زمن الومضة المنتجة بواسطة الفلاش، فمثلاً فى المسافة القريبة فيما بين الفلاش والجسم فيكون زمن الومضة قليل جداً ليصل إلى١\١٠٠٠من الثانية وهذا يسمح بتجميد سرعة حركة الموضوع العالية جداً[٢].

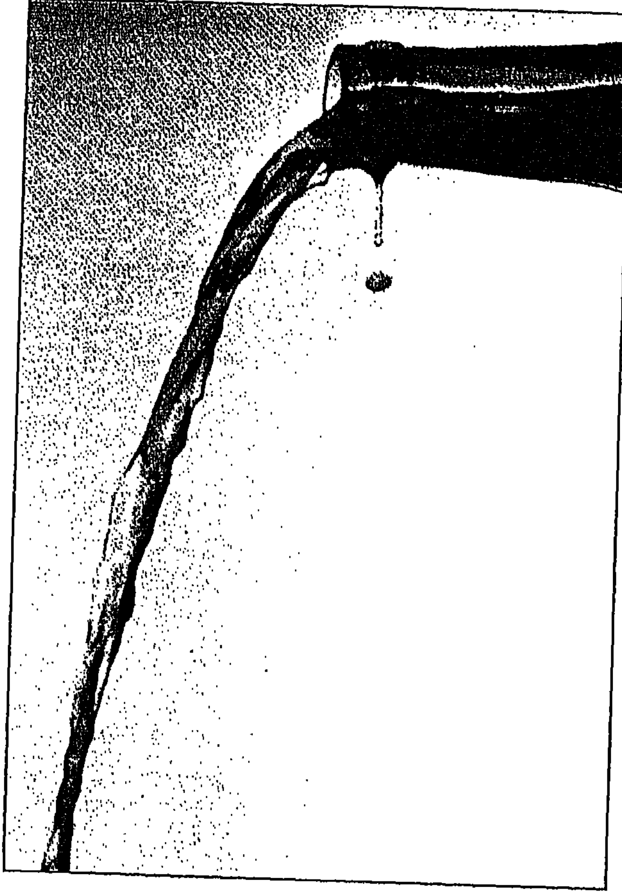
وفى الشكل رقم (٥-٥٤) يظهر فيها الزجاجة وهى موضوعة أمام عاكس أبيض والكاميرا وجهاز الفلاش على بعد ٩٠سم ثم قام المصور بعمل عدد كبير من اللقطات للحصول على أفضل تكوين للماء وهو يسقط من الزجاجة[٣] فاستخدم فى هذه اللقطة كاميرا Hassebled بعدسة ٨٠مم على فيلم (Ektachrome)بحساسية ١٠٠ وسرعة ١\٦٠٠مع فتحة عدسة ١٦/ F.

---

[١] عبد الفتاح رياض ، آلة التصوير ، مكتبة الانجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ١٩٩٣

(٢) Gary Kolb, (Photographic in the studies), Brown & Benchmark pub. ١٩٩٣

(٣) John Hedgecoe, (The Photographer's Handbook), Alfred A. Knopf, New York, Third edition, ١٩٩٦,pp.١٦٢-١٦٣>



شكل رقم (٥-٥٤)

يتضح فيه كيفية استخدام إضاءة الفلاش داخل الاستوديو لتثبيت الحركة

ومن الفروق الواضحة فيما بين أجهزة الفلاش وأشكال الإضاءة الأخرى هـى الزمن الذى يمكن أن تلتقط فيه ومضة الفلاش ،والخبرة الجيدة للتعامل مـع إضـاءة الاستوديو والإضاءة الطبيعية تمكننا من التحكم فى شكل مقدار الإضاءة للفلاش.

وهناك نقاط حيوية يجب الاهتمام بها عند استخدام الفـلاش وهـى الـتزامن وتقدير التعريض وطبيعة الإضاءة المنتجة و اللون ،كما يجب أن يكون الغالق مفتـوح عن آخره (بمقدار ما ضبط عليه مسبقا) فى اللحظة التى يتم فيها التعريض أى فـى لحظة (انبعاث) الومضة من جهاز الفلاش وتكون فيها قوة الفلاش أقصى ما يمكـن ، ومعظم الكاميرات ٣٥مم العاكسة ذات العدسة الواحدة تستخدم ومضة فـلاش بمقـدار ٦٠\١١ إلى ١٢٥\١١ من الثانية أو اقل.

والتحكم فى كمية التعريض يعتمد على المسافة فيما بين الجسم والفلاش كمـا يعتمد على قيم أخرى للجسم نفسه وما يعكسه من إضاءة ويمكن تقييم قيـم التعريـض عن طريق جهاز قياس التعريض سواء كان منعكس أو الساقط أو عن طريق جـهاز قياس التعريض المعد بداخل الكاميرا.

ويجب أن نعلم أن طبيعة الإضاءة الصادرة من الفلاش تشـبه جـهاز(spot) الضوء المباشر وتختلف طبيعته وأشكاله باختلاف الجزء المكمل لوحدة الفلاش فيمكـن أن يتم عكس الضوء من الفلاش عن طريق إسقاط ضوء الفلاش على عاكس يعكسـه على الموضوع فنحصل بذلك على إضاءة ناعمة ذات طبيعة تختلف عن طبيعة إضاءة الفلاش المباشر ،أما عن لون الضوء فالضوء الصادر من أجهزة الفلاش تشبه ضـوء الشمس فى توازن اللون.

٥-٦-١-إظهار الثبات فى الصورة

يمكن أن نستخدم جهاز الفلاش لتثبيت الحركة أو لالتقاطها لما لجهاز الفـلاش من خواص تساعد على ذلك ،ويفضل فى هذا النوع مـن الصـور الفوتوغرافيـة أن تستخدم إضاءة الفلاش عن ضوء الشمس لأن ضوء الشمس يتسبب فى جعـل الوجـه ويد الشخص وهى تتحرك بإضاءة زائدة عن الحاجة و غير واضحة (Blur) بينمـا يسجل الفلاش الصورة اكثر حدة(١)

توفر العدسة متغيرة البعد البؤرى (zoom) أو الزووم العديد من المتغـيرات التكنولوجية والبصرية كاستخدام اكثر من بعد بؤرى لعدسة واحدة ،فيمكن أن تسـتخدم عدسة زووم ٣٥مم : ٢٠٠مم فتعطى عدسة طويلة البعد البؤرى ٢٠٠مم بالتدرج حتـى

---

(١) John Hedgecoe, Op. Cit, pp.١٦٢-١٦٣.

عدسة متوسطة البعد البؤرى ٥٠ مم إلى عدسة قصيرة البعد البؤرى ٣٥مم وعلى ذلك وبعدسة واحدة يمكن أن نغير من هذه الأبعاد تبعا للموضوع المراد تصويره والحجم المرغوب فى تصويره فنقوم بتكبير حجم الموضوع أو تقليله حتى يتم عمل الكادر المطلوب ويستفاد من هذه الخواص فى العديد من أشكال التصوير الفوتوغرافى مثل التصوير الصحفى والرياضى والحيوانات وغيرها لما لها من موضوعات يتطلب فيها عدم الاقتراب من الموضوع وسرعة تغيير مكان وبعد الموضوع عن مكان المصور.

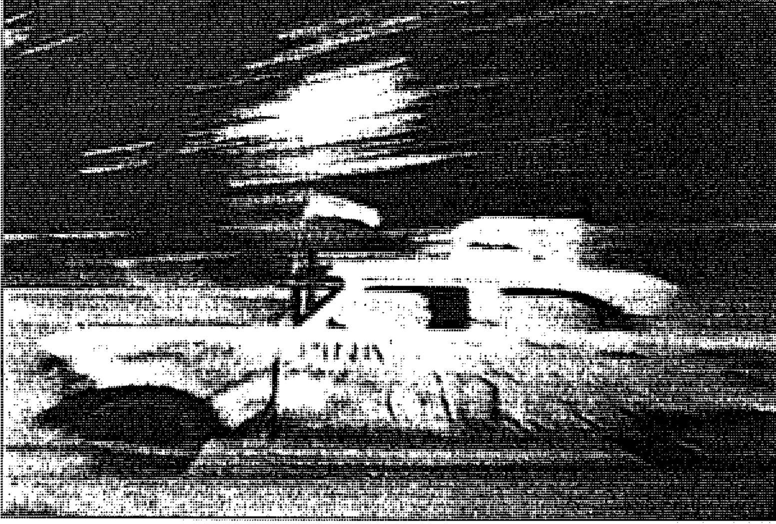
ومن الصور الفوتوغرافية الفنية التى يمكن أن تنتج عن طريق العدسة الزووم ليعطى أشكال جمالية وأفكار إبداعية جيدة هى عمل حركة زووم وهى الحركة التى ينقل فيها المصور من بعد بؤرى إلى آخر أقل أو أكبر فى أثناء الغالق وهو مفتوح أى فى أثناء التعريض وسواء كانت الكاميرا ثابتة أو يحركها المصور لأعلى أو لأسفل أو تجاه اليمين أو اليسار (Pan) وهو ما يعطى تنوع كبير من الصور الفوتوغرافية بتأثير جيد.

وهناك بعض التقنيات الممكن عملها لإبداع صورة فوتوغرافية فنية بواسطة الزووم وهى (steady zoom) وهى تقنية يتم فيها استخدام سرعة فيلم بطيئة وضوء قليل أو ظروف إضاءة منخفضة فيمكن أن تلتقط الكادر على سرعة ٤\١ من الثانية مع وضع الكاميرا على حامل ومن هنا كانت تسميته بالزووم الثابت (Steady Zoom) ونقوم بعمل التبأير على أقرب زووم ممكن والذى يكون فيه عمق الميدان اقل ما يمكن ، وعند عملية الالتقاط نقوم بعمل(zoom out) لنهاية الزووم على أن نحافظ على وجود الموضوع الرئيسى فى منتصف الكادر فيكون بذلك الموضوع الرئيسى فى منتصف الكادر فيكون حاد التفاصيل وباقى الموضوعات حوله خارج البؤرة وكل الخطوط فى الكادر ستظهر خارجه وكأنها مشعة من هذه المنطقة ،كما يمكن أن يتم اختيار موضوع يحتوى على مصدر ضوئى والذى سيؤدى لصورة درامية فنية ففى شكل (٥-٥٥) تظهر الأطفال الثلاثة وكأنهم متقدمين تجاه الكاميرا مما زاد الإحساس بالحركة ولقد استخدم فيها كاميرا (Pentax) وعدسة زووم ٨٥ : ٢١٠ مم ، سرعة غالق ٢\١ من الثانية وفتحة عدسة ١٦/ f.

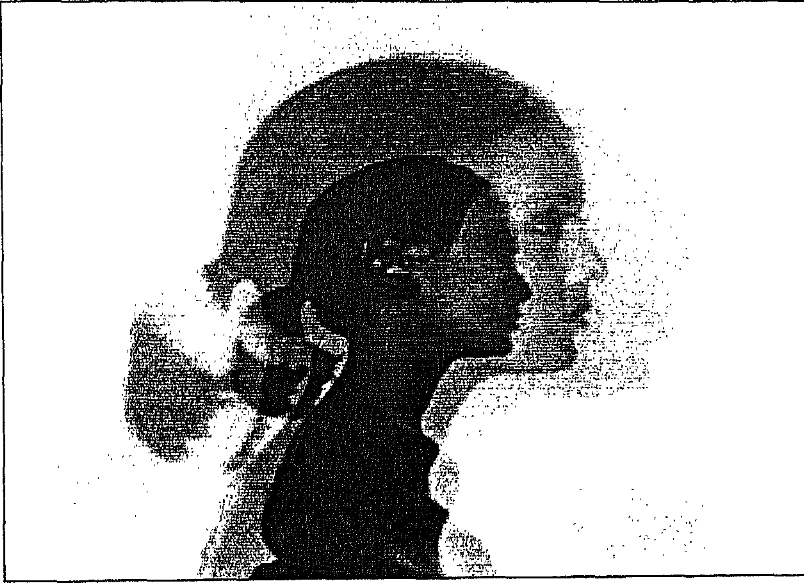
كما يمكن عمل حركة زووم مع تحرك أفقي (Pan)وهذه الحركة المركبة تحدث أثناء عملية التقاط الكادر (التعريض) وتصبح الصورة الفوتوغرافية اجمل إذا كان الموضوع المصور عبارة عن سيارة تتجه إلى اليسار مثلا فتظهر الأشعة خارجة



شكل رقم (٥-٥٥)
اثر حركة الزووم للعدسة فى أثناء عملية التصوير



شكل رقم (٥-٥٦)
اثر الحركة الأفقية للكاميرا أثناء التصوير لجسم متحرك



شكل رقم (٥-٥٧)

أثر حركة (Stepped Zoom)أثناء التصوير

إلى يمين الصورة كما تظهر الخلفية نفسها فى نفس الاتجاه بتأثير الحركة المستعرضة (الأفقية) وهو يتطلب اختيار إضاءة جيدة وسرعة غالق ١٥/١ أو ٣٠/١ من الثانية وهى السرعة التى يمكن فى أثناءها تسجيل حركة والكاميرا محمولة علي يد المصور كما يظهر فى الشكل رقم(٥-٥٦) ولقد استخدم فيها كاميرا (Pentax) بعدسة زووم ٨٥ : ٢١٠ مم وسرعة غالق ٢/١ ثانية وفتحة عدسة F /١٦ وهذه التقنية تسمى (Zoom and Pan) .

ويمكن عمل عدد من التعريضات علي نفس المساحة الفيلمية باستخدام عدسة زووم بعمل حركة زووم وتغيير الحجم والتقاط صورة بعد ضبط على البعد البؤرى المطلوب وهذه التقنية تسمى(Stepped Zoom) فتتكون صورة مركبة لنفس الموضوع كما فى شكل رقم (٥-٥٧) ولقد استخدم فيها كاميرا(Pentax) وعدسة ٨٥: ٢١٠مم وسرعة غالق ٢/١ ثانية وفتحة عدسة ١٦/f.

بنفس الطريقة السابقة وبتقنية تسمى Projected Zoom يمكن عمل صورة فوتوغرافية ،فيمكن أن نقوم بعرض صورة فوتوغرافية شفافة وباستخدام عدسة زووم فتعطى تأثيرا يشبه(Stepped Zoom) أو عن طريق تصوير بروفيل لشخص وتكون الإضاءة من الخلف فيظهر الموضوع سلويت ثم نقوم بعمل ثلاث تعريضات على نفس شريحة الفيلم فتكون الصورة الناتجة كما فى شكل رقم (٥-٥٨)[1] .

وهناك تقنية أخرى يتم فيها عمل زووم مع حركة رأسية وتسمى(Zoom and Tilt) كما فى شكل رقم (٥-٥٩) .

٥-٦-٢- سرعة الغالق والحركة:

إن تحديد حركة الموضوع تتوقف علي اتجاهه وسرعته والمسافة والحركة من الكاميرا نفسها ،وكلما كان الغالق بسرعة قليلة كلما انتج صورة فوتوغرافية لموضوع غير حاد التفاصيل (Blur) ولكن إذا كان الغالق بسرعة عالية لدرجة تجميد الحركة فتعطى صورة حادة التفاصيل للموضوع المصور كما يظهر فى شكل رقم (٥-٦٠) استخدم فيها كاميرا (Nikon)وعدسة ٥٠ مم ،وفيه أربع صور فوتوغرافية بأربع سرعات مختلفة ونلاحظ تغيير الفتحات مع السرعات لتعطى التعريض الصحيح وعلى ذلك فعند الرغبة فى تصوير موضوع متحرك يجب أن يتم عمل سرعة غالق مناسبة لتجميد حركته.

---

(١)John Hedgecoe, Op. Cit, pp١٢٤-١٢٥.

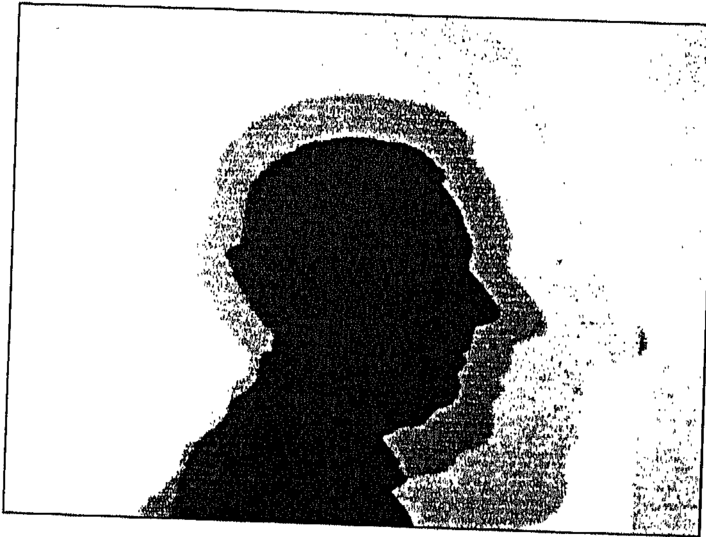
٥-٦-٣- تحليل الحركة:

عادة ما تمحو سرعة الغالق مشكلة اهتزاز الكاميرا ، والسرعة فيما بين ١/٥٠٠ إلى ١/٢٠٠٠ من ثانية تسمح بتثبيت حركة الموضوع الخارجة عن الإدراك البصرى لعين الإنسان ففى الشكل رقم (٥-٦١) يظهر النورس البحرى وهو مجمد الحركة ومعلق فى الهواء ، وفى الشكل رقم (٥-٦٢) يظهر الماء وهو يسقط وكأنه متجمدا بهذا الشكل وللحصول على صور فوتوغرافية بهذا الشكل يفضل استخدام أفلام ذات حساسية عالية وفتحة غالق واسعة خاصة إذا كانت الإضاءة غير متألقة ،وعادة ما تكون النتائج ذات عمق ميدانى قليل.

فى بعض الصور الفوتوغرافية يمكن أن نحصل على خلفية متحركة والموضوع ثابت عن طريق التحرك بنفس سرعة الموضوع الرئيسى ففى الشكل (٥-٦٣) التقط المصور الصورة وهو على سيارة تسير أمام السيارة المصورة والسيارتان تسيران على نفس السرعة والكاميرا مثبته على حامل فى السيارة ويفضل عمل عدد كبير من التجارب واختيار أفضلها ،وقد تم التقاط عدد من هذه الصور بسرعات ١٥\١، ٣٠\١، ٦٠\١ من الثانية ونلاحظ عدم وضوح الموضوعات (الشجر) على جانبى الصورة كما بالشكل السابق رقم (٥-٦٣) .

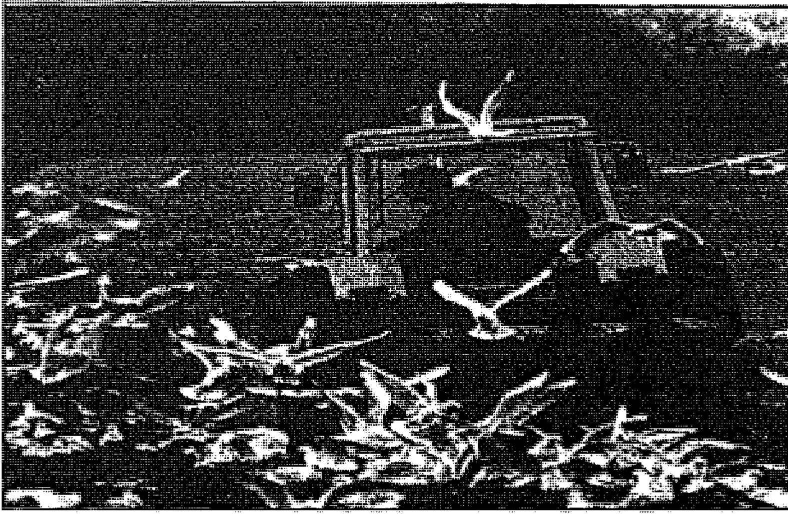
وفى الصور الفوتوغرافية الملتقطة والكاميرا محمولة على اليد يتم استخدام سرعة غالق تتراوح فيما بين ٣٠\١ إلى ٢٥٠\١ من الثانية تقريبا وتكون الصور الناتجة للموضوعات المتحركة مشابهة لاستجابة العين للمشهد وعادة ما تكون خليط من تفاصيل غير واضحة (Blur) ومجمدة تبعا للسرعة والمسافة واتجاه الحركة ففى الشكل (٥-٦٤) والملتقطة بسرعة غالق ١٢٥\١ وفتحة f /٤ تظهر كيف أن قطوات المطر القريبة ممدودة وغير واضحة(Blur) بينما الأخرى فى الخلف أقل طولا واكثر حدة كما أن حركة الدراجة البطيئة مكنت من تتبع حركتها فظهرت الخلفية غير واضحة التفاصيل بسبب قيام المصور بعمل حركة مستعرضة (Panning) فى أثناء التعريض.

بل وترى فى الشكل رقم (٥-٦٥) كيف يمكن الاستفادة من هذه التقنية فى عمل

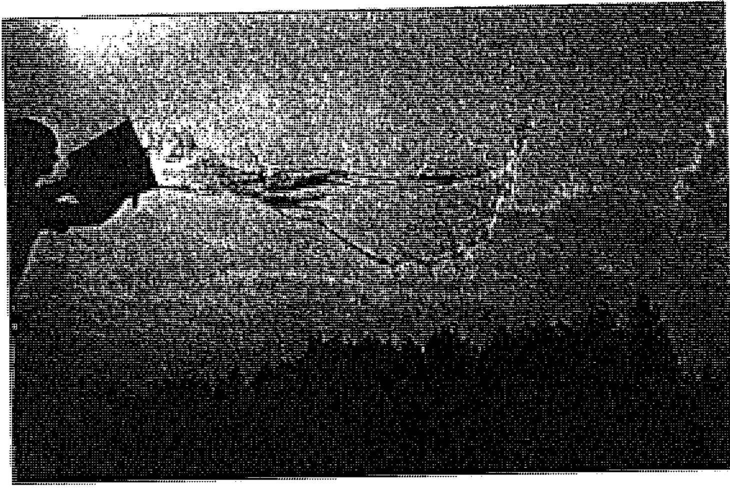


شكل رقم (٥-٥٨)

أثر حركة (Projected Zoom)أثناء التصوير



شكل رقم (٥-٦١)
تجميد الحركة كأحد تقنيات التصوير



شكل رقم (٥-٦٢)

تجميد الحركة أحد تقنيات التصوير لإنتاج صورة فوتوغرافية تشكيلية



شكل رقم (٥-٦٣)

يوضح تصوير موضوع متحرك مع تحرك المصور بنفس السرعة و أثره على خلفية الصورة



شكل رقم (٥-٦٤)

يوضح قطرات المطر القريبة ممدودة وغير واضحة(Blur) بينما الأخرى فى الخلف أقل طولا واكثر حدة كما أن تتبع حركة الدراجة البطيئة أظهرت الخلفية غير واضحة التفاصيل بسبب قيام المصور بعمل حركة أفقية فى أثناء التعريض



شكل رقم (٥-٦٥)

يوضح أن استخدام سرعة غالق بطيئة يمكن من عمل صورة تعبيرية

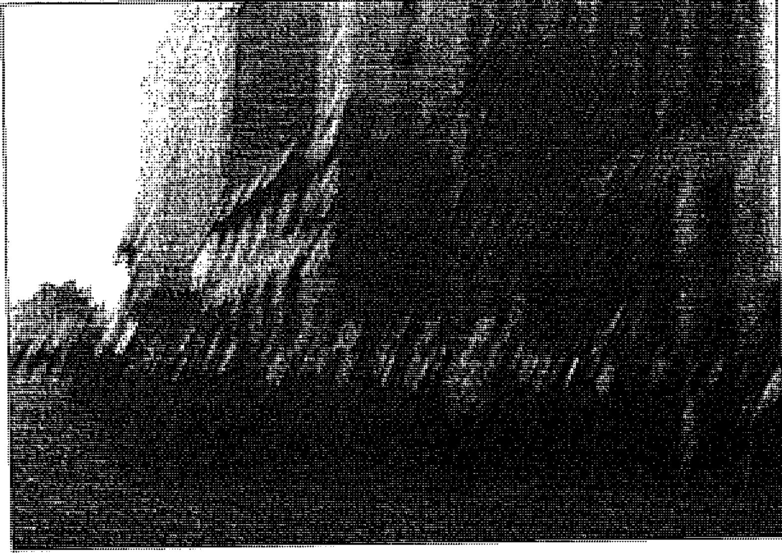
يمكن أن تحصل على صور تجريدية متغايرة ومتعددة عن طريق حركة الكاميرا نفسها فى اتجاهات مختلفة يعكس اتجاه الموضوع الرئيسى ويعيب هذه التقنية إنها ذات نتائج غير متوقعة إلى حد ما، إلا أن الأجزاء ذات الإضاءة العالية أو القريبة للعدسة سيحدث لها تمدد وستغطى على الموضوعات الأعمق ففى الشكل (٥-٦٦) يظهر فيه الموكب وهو سائرا ،تم اخذ هذا الصورة بتعريض مقداره واحد ثانية وقد حرك المصور الكاميرا التى على يده لأعلى بزاوية ٤٥° أثناء التعريض.

يمكن الحصول على صورة فوتوغرافية لموضوع ويظهر متعدد الصور ومتحرك عن طريق استخدام مصدر إضاءة بنبضات المسمى مصباح الاستربوسكوبيك (Stroboscopic Lamp) كما بالشكل رقم (٥-٦٧) وهو عبارة عن وحدة إضاءة يمكن أن تنتج عدد ١ إلى ٢٠ ومضة فلاش فى الثانية ويمكن أن تحتاج لعدة وحدات تصل إحداهما بالأخرى عن طريق كابل لعمل التزامن ولعمل الإضاءة الكافية لتصوير الموضوعات المتحركة .

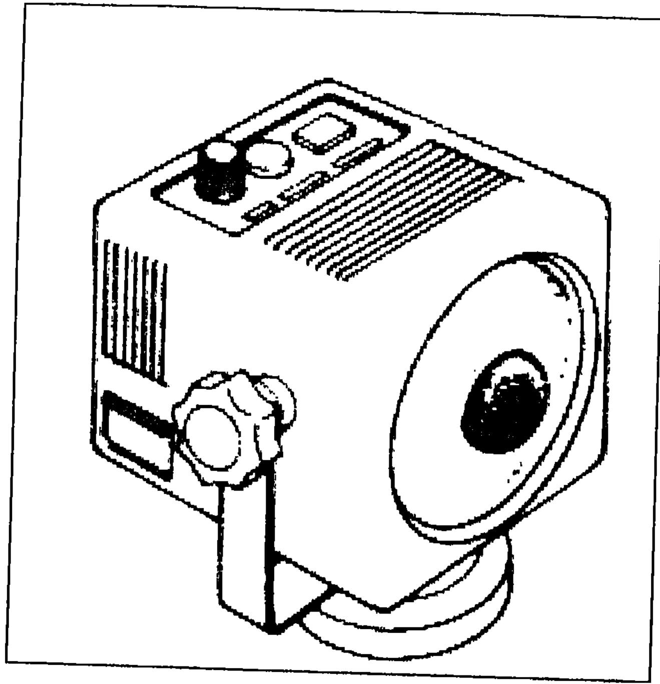
ويمكن ضبط هذه الوحدة ضوء الستروبسكوبيك ليتزامن مع سرعة الموضوع واتجاهه وفى الشكل رقم (٥-٦٨) تم استخدام صف من ثمان وحدات ستروبسكوبية فى ستديو مظلم وبعمل تزامن لتقوم الومضات بالانطلاق فى نفس الوقت وبنفس سرعة الومضة وهى ١/١٥ من الثانية وتم صفهم على يسار الموضوع وعمل حائل فيما بين إضاءتهم والخلفية السوداء فكان التعريض بفتحة f /١٦ ،هذه القراءة لجهاز قياس تعريض الفلاش باستخدام وحدة واحدة فى عملية القياس وتستخدم هذه الطريقة لعمل الصورة الفوتوغرافية إذا كانت حركة الموضوع بموضع مختلف لكل فلاش .

أما فى الشكل رقم (٥-٦٩) تم استخدام مصدرى إضاءة كلا منهما على أحد جانبى الموضوع بومضة مقدارها ثانية واحدة.

أما تقنية الفيزيوجرام (Physiogram) هى نماذج مسجلة فوتوغرافيا عن طريق مصدر إضاءة متحركة عادة ما يكون ملحق بالبندول ويظهر ذلك فى شكل رقم (٥-٧٠) وهو عبارة عن مرآة على الأرض وحائل لمنع ضوء آخر من الانعكاس على المرآة ومصباح للضوء موجهة إلى المرآة على أن نضع حائل بلون اسود على سقف المرآة ويتم عمل تحريك لوحدة الضوء عن طريق جذب أحد أطراف الخيط المكون



شكل رقم (5-٦٦)
يوضح اثر تحريك الكاميرا لأعلى أثناء التصوير



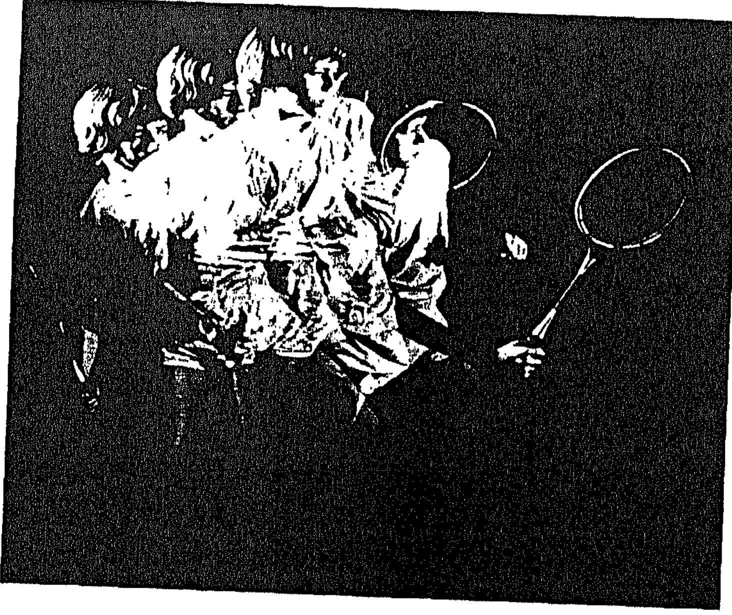
شكل رقم (٥-٦٧)

يوضح شكل المصدر الاستروبسكوبيك(Stroboscopic Lamp)



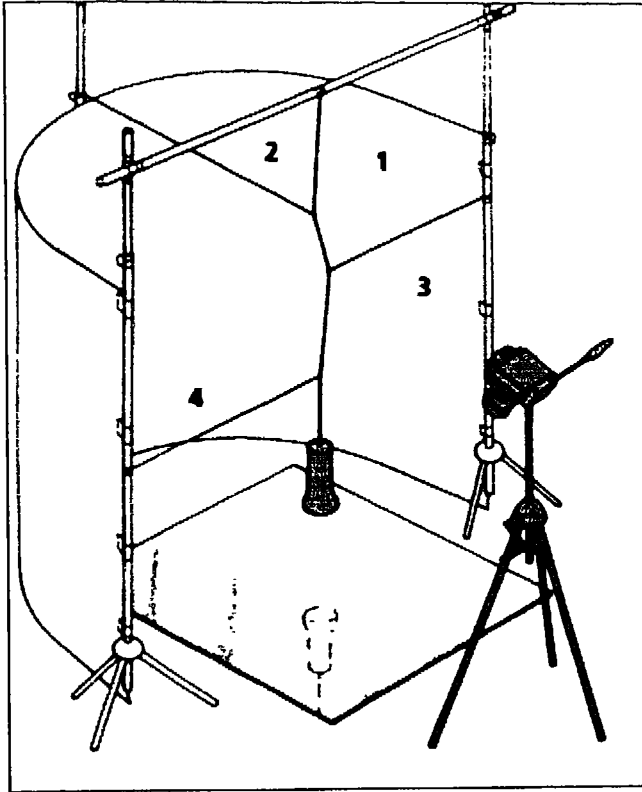
شكل رقم (5-٦٨)

يوضح تطبيق على طريقة التصوير باستخدام المصدر الاستروبسكوبيك



شكل رقم (٥-٦٩)

يوضح تطبيق على طريقة التصوير باستخدام المصدر الاستروبسكوبيك

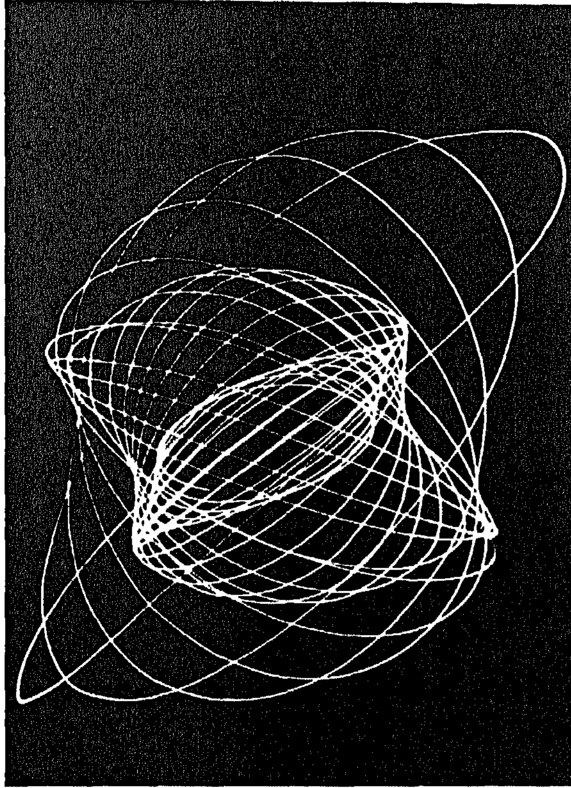


شكل رقم (٥-٧٠)

يوضح تجهيز الأدوات للتصوير بتقنية الفيزيوجرام

للوحدة ككل ويتم عمل تعريضات مختلفة لضمان الحصول على عدد مــــن الأشــكال المختلفة كما يظهر في شكل رقم (٥-٧١)[١].

(١) John Hedgecoe,Op. Cit, ,pp.١٧٢-١٧٣.



شكل رقم (٥-٧١)

صوره فوتوغرافية باستخدام تقنية الفزيوجرام

الفصل السادس

تأثير الفوتوغرافيا على تطور الفن

٦-تأثير الفوتوغرافيا على تطور الفن:

حيرت الفوتوغرافيا الباحثين النظريين فى مدى تفاعلها مع عناصر الفن وانتشرت بسرعة كبيرة فى كل من أمريكا وأوروبا كما نالت إعجاب بعض العلماء المتخصصين والفنانين ،إلا أن معظم الفوتوغرافيين الأوائل ليسوا فنانين متميزين بل ممارسون لأعمال أخرى ،أما المخترعين فكانوا عبارة عن هواة متعددى المواهب ،ساعد كل ذلك على عدم وجود ترابط بين التقاليد والرغبات العامة فى طريقة التعبير بواسطة الصورة الفوتوغرافية ،ولكن ومع تطورات فوتوغرافيا القرن العشرين استطاع المنظرين إيجاد هذا الترابط للوصول لصور فوتوغرافية معبرة عن الفوتوغرافى وأفكاره والتى نشأت من خلال الإنجازات السابقة سواء كانت تكنولوجية أو فنية.

تدرب بعض الفوتوغرافيين الأوائل كفنانين ولكن لم يكن لأحدهم اسلوبه المميز ،إلا أن العديد منهم ظهرت مواهبه مع الكاميرا والتى قد أخفقت مع الفرشاة. (١)

وقد علق باول ديلاروش (Paul Delaroche)* بعد ظهور الفوتوغرافيا قائلاً:"من اليوم ... فالتصوير الزيتى قد مات" مما يظهر مدى التأثير الذى يمكن أن تحدثه الفوتوغرافيا على تطور الفن شكل عام وعلى التصوير الزيتى بشكل خاص.

بعد أن ظهرت الفوتوغرافيا رأى البعض أنها تهديد مباشر للفن الزيتى، فلقد أثرت فعليًا على طبقة صانعى البورتريهات الزيتية التى تلاشت بمرور الوقت إلى حد كبير ،ولقد اعتقد ديلاكروا (Delacroix-Eugen)# أن الفوتوغرافيا هى شرح وافى للأفكار الحقيقة عن الطبيعة ،وهاجم اميل زولا (Emile Zola)* الفنانين لأن أعمالهم كانت تشبه الأعمال الفوتوغرافية لدرجة كبيرة. (٢)

ونذكر من المخترعين الفوتوغرافيين كل من فوكس تالبوت (Fox Talbot) و بايرد (Bayard) الذين كانا معنيين بجمال الوسيط و إمكانياته ،وكانت موضوعاتهم المسجلة ما هى إلا موضوعات هزيلة متواضعة إلا أنها كانت بداية لإعلان الفوتوغرافيا عن أهليتها وقابليتها لإظهار وجهة النظر الشخصية.

---

(١) http://www.primenet.com/~sds/history.html.

* Paul Delaroche: بول ديلاروش من أهم الفنانين الأكاديميين فى منتصف القرن التاسع عشر بفرنسا،له العديد من اللوحات التاريخية الناجحة.

ديلاكروا: من أعظم الفنانين الرومانتيكين الفرنسين

* اميل زولا:قصصى وكاتب و سياسى فرنسى فى أواخر القرن التاسع عشر.

(٢) Bernard Denvir, Encyclopedia of Impressionism, Thames and Hudson, New York, ١٩٩٠,p. ١٦٣-١٦٤.

٦-١- ظهور الفوتوغرافيا وتأثيرها فى تاريخ الفن:

اهتم مؤرخي الفن بعد الحرب العالمية الثانية بالفوتوغرافيا فكانوا على علم بأصول هذا الفن ،وكانت كتابات المؤرخين الأوائل عن التكنولوجيا الفوتوغرافية وليس المنظور الفنى أو الجمالى لها.

أما الكتب التى يمكن أن يُستدل منها على أشكال الفن الفوتوغرافى فهى عبارة عن كتالوجات المعارض لأعمال مجموعة ومعروضة فى المعاهد والمتاحف ،فتاريخ الفوتوغرافيا الذى كتبه بيومونت نيوهال (Beaumount Newhalls) قد أعده من الكتالوج الذى صاحب المعرض الفوتوغرافى فى عام ١٩٣٧ تحت اسم (فوتوغرافيا ١٨٣٩-١٩٣٧) والموجود بمتحف الفن الحديث بنيويورك (MOMA) ،فكانت مقدمته عن تاريخ الفن وأهتم فيه بتجميع الصور الفوتوغرافية من المعارض وتضمن تطور تاريخ الفن كقواعد أكاديمية وبصفة خاصة التقدم المؤثر على النقد الفنى خلال النصف الأول للقرن العشرين فى الفن الحديث ،فذكر التأكيد على الفن كنزعة تجريبية خاصة والتى شكلت فكر الحداثة (Modernist) وكيف أخذت الفوتوغرافيا مكانتها فى صالونات العرض وأصبحت ذات اهتمام فكرى وصحفى عام وبذلك اتجهت الكتابات عن تاريخ الفوتوغرافيا فيما بعد الحرب العالمية الثانية إلى توصيف الفوتوغرافيا كصورة فنية.

أصبح للفوتوغرافيا من خلال الفوتوغرافيين الفنانين أسلوب وخط تأكيدي مع الفنون التشكيلية الأخرى ،فتم نشر إحدى الببليوجرافيات عن الفوتوغرافيا المسماة (Photo-Poche) تتضمن تعليقات عن الفوتوغرافيين وصور فوتوغرافية والتى استخلصها من مقابلات لهؤلاء الفوتوغرافيين واستخلاص لرؤياهم وفلسفتهم وأساليبهم التكنولوجية ،فتوضح فضل كل صورة فوتوغرافية على حده فى شكل عرض لأفكار وتجارب فوتوغرافية آخذة بفكرة أن الصورة هى خبره شخصية تعتمد على الفوتوغرافى نفسه ليس على أداة ووسيلة الالتقاط وتنتقل الصورة الفوتوغرافية من الموضوعية للذاتية وعلى ذلك فهى رفض واضح وبين فى تبسيط مفهوم الفوتوغرافيا على أنه وكفكرة عامة "تسجيل أمين ومباشر للموضوعات التى أمام الكاميرا ... فقط" ولكنها عبارة عن "اختيار معلوم من خلال الفوتوغرافى" فهى معبرة عن أفكاره.

كان لمثل هذه المنشورات والكتب الفضل فى دعم الفوتوغرافيين كفنانين لهم وجهة نظرهم الخاصة التى يمكن عن طريق وسيلة آلية مثل الفوتوغرافيا أن تكون هى أداة التعبير الخاصة بهم.

٦-٢- تأثير التكنولوجيا الجديدة:

نشأت الفوتوغرافيا كجزء من تسلسل عنقــودى للاختراعــات والابتكــارات التكنولوجية فى منتصف القرن التاسع عشر، من اختراعات فى الصناعات التكنولوجية والاكتشافات البصرية والفيزيائية والكيمائية، ولقد تم الاهتمام بها كاختراع تكنولوجــي عظيم بل أصبحت على الفور موضوع مناقشات واهتمامـــات الدوائــر الاجتماعيــة والسياسية والفنية وغيرها وخاصة قيمتها الاجتماعية حتى أن ما أثير حول هذه التقنيــة أبعد النظر عن حقيقة أن التكنولوجيا هى عبارة عن أبحاث وتطـــورات قــامت بـــها المجتمعات الإنسانية السابقة إلى إنها قيمة اجتماعية ذات قوة إعلامية ،فالميكنة الحديثة هي تقدم طبيعي وعامل من عوامل تغير المجتمع وسبب من أسباب تتابع الحضـــارات وليست فقط رغبة في التغير ولكنها شكل من أشكاله.

أنفقتِ بعض الثقافات الكثير لتطوير آلاتـــها الحديثــة لــترضى احتياجَاتـــها الاجتماعية وتُعد الفوتوغرافيا هي إحدى هذه الأمثلة ،فبشرت العديد مـــن النظريـــات بالفوتوغرافيا منذ أواخر القرن الثامن عشر، بل أن مطالبة الطبقة المتوسطة للصـــورة الشخصية في الأعمال الزيتية إثر الثورة الفرنسية قادت إلى هذا التطور التكنولوجـــي ،وقد أشار جوفري باتشن (Geoffrey Batchen) إلى انتشار الفوتوغرافيا اجتماعيًـــا قبل إعلان كل من داجيير و فوكس تالبوت الرسمى عنها عام ١٨٣٩ بفترة طويلة ،بل وكتب يقول: "إن هناك قائمة من ٢٤ اسمًا لأشخاص لديـــهم شـــعور أو رغبـــة فـــى الحصول على صور تكونت من خلال الضوء التلقائي المرئي".

بدأت المناقشات عن الفوتوغرافيا تأخذ مجراها منذ منتصف القـــرن التاســع عشر عن طبيعتها كتكنولوجيا جديدة ومدى ما يمكن أن يكون لهذه التكنولوجيا كسابقتها من قرب أو بُعد عن الفن.

فرغم الاحتفاء الهائل بها وبقدرتها المزعومةِ آنذاك على إنتاج صورة دقيقـــة لما يكون أمام العدسة من موضوعات إلا أنها كانت تُرى على أنها منتـــج ميكـــانيكي وهى بعيدة عن أن تكون معبرة عن الاختيار المميز لعين أو يد الإنسان فالفوتوغرافيـــا بكل ما فيها ولها تقع خارج مملكة الفن ،فيرى نقاد وجمهور الفن أن القدرة التجريديـــة التفصيلية والنقل الدقيق الذي طغى على هذه التكنولوجيا الجديدة جعلها تحـــل محـــل القدرة الإبداعية لتكوين الصورة من خلال رؤية ووجهة نظر الفنان.

هاجم الفنان الشاعر شارلز بودلير (Charles Baudelaire) الفرنسي الأصـــل من خلطوا بين الفن والفوتوغرافيا في صالون الفن فى عام (١٨٥٩) والذين رأوا فـــى الوسيلة الجديدة القدرة على الوصف الدقيق للطبيعة ،كما عرف فوكس تـــالبوت (Fox

Talbot) الفوتوغرافيا بأنها (قلم الطبيعة) (The pencil of Nature) وهى تُعد مطالبة منه لتكون الفوتوغرافيا فنا فالصور الفوتوغرافية هى رسم جميل(Photogenic Drawing)-على حد تعبيره-كما طالب بأن تكون فنا مع أنها كيمياء أما الفنان بودلير (Baudelaire) فلقد ربط اختراع الفوتوغرافيا والولع الصناعى القائم فى ظهورها مؤكدًا على أن الفوتوغرافيا إذا أمكن لها أن تحل محل أى فن قائم فلن تأخذ وقتا طويلاً ،ويؤكد على أن الفوتوغرافيا أداة ذات نظام يعتمد على الفن والعلم.

إلا أن المقولات الشائعة عن الفوتوغرافيا في ذلك الوقت كأداة أو الدقة المادية التامة (Absolute Material Accuracy) ذلك كونها عبارة عن نقل كامل وأمين للواقع والذي دعم من هذه المقولة رغبة الجميع في عمل كتالوج لتسجيل داخل وخارج البلاد في القرن التاسع عشر مما شجع العامة على الأخذ بهذا الرأي المطلق عنها.

ولكن لم يتقبل بودلير هذه المقولة وأضاف أنه يمكن الاقتراب من المحيط غير المرئي أو من التخيلات لموضوعات ذات قيمة روحية مجردة يضع فيها الإنسان شئ من روحه ليعبر عن الحزن أو السعادة ،فهو لا يقبل الحقيقة المطلقة بتكنولوجية الوسيط الجديد بل أكد على قدرتها على الاقتراب بل والتأكيد على حقائق موجودة وغير ملحوظة بالعين المجردة مما يمكن أن تعد إضافة فنية معبرة عن أفكار وتخيلات مجردة للإنسان الفوتوغرافي الفنان والتى هى جزء من روحه[١].

اهتم هواة المصورين الفوتوغرافيين بالصور الفوتوغرافية التى تلتقط بدون أى فكر مسبق أو تصور عن الموضوع بل هو فقط نقل مرئى لأى موضوع قد يقع تحت عين الفوتوغرافى ،فالفوتوغرافيا هى الصورة الدقيقة الواضحة عن الواقع ليست القدرة التشكيلية النابعة من فكر وإدراك الفوتوغرافى ولا يمكن أن نطلق عليها فوتوغرافية فنية ومع مرور الوقت ومع الإشباع تجاه التسجيل الفوتوغرافي وحسب، اهتم الفوتوغرافيون بموضوعات أخرى تختلف عن السابق والفوتوغرافيا فى ذلك تشبه ما حدث للتصوير الزيتى عندما ظهر (فيقول دافنشى: "إن التصوير الزيتى أقدر فى وصف الطبيعة عن منافسها اللدود: الشعر". ولكن الشعراء كانوا يعتبرون أنفسهم أعلى مكانة من المصورين والنحاتين[٢]،فزاد نمو الرموز الآخذة في تقبل الفوتوغرافيا كشكل من أشكال الفن المعبر عنه بل وأصبح منهج من مناهج الدراسة ليس فقط في مدارس علم الصحافة، بل وفى مدارس الفن.[٣]

---

(١) Liz Wells, (Photography: A Critical Introduction), Pub. By Routledge, first edition, ١٩٩٧.p.٢١

(٢) د.أحمد حمدي محمود (ما وراء الفن)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٣

(٣) http:\\www.britannica\BCD\cache_٥_articelril.html.

زاد عدد الجمعيات الفوتوغرافية التي جمعت كل من محترفي وهاوي الوسيط الفوتوغرافي مع زيادة شعبية طريقة تشغيل الكولوديون مما أعطى دفعة قوية في إعادة الاعتبار للفوتوغرافيا والتفكير فيها كوسيط فوتوغرافي ،ومن أمثلة هــذه الجمعيات الجمعية الفوتوغرافية (Photographic Royal Society)عام ١٨٥٣ وهــي السلف للجمعية الملكية الفوتوغرافية الحالية بإنجلترا ،كما أسست جمعية تحت نفس الاسم بفرنسا (Société Françaises de Photographi) ،وفــي أول اجتماع للجمعية الفوتوغرافية دعى الرئيس شارلز ايستليك (Sir Charles Eastlake) -رئيس الأكاديمية الملكية للتصوير الزيتى فى نفس الوقت- الفنان الزيتى سير وليام نيوتن (Sir William Newton) لقراءة قصاصة ورقية عن الفوتوغرافيا من وجهة نظر فنية ،وصار الجدال حول الفوتوغرافيا ومدى تأثرها بالرسم الزيتي ،وهل يمكن أن تأخذ في اعتباراتها المبادئ المعترف بها في الفن عموما وفى الرســم الزيتــي علــى وجــه الخصوص ،فكان اقتراح وليام نيوتن بأن هناك طريقة واحدة لجعل الفوتوغرافيا فــي نتائجها قريبة الشبه بالأعمال الفنية وهى عمل الموضوعات غير واضحــة التفــاصيل إلى حد ما بل وأوصى بعمل رتوش متحررة غير ملتزمة بالموضوع وحوافه.[١]

فيجب أن ترد الفوتوغرافيا إلى وظيفتها الحقيقة فى أنها خادمة لكل من العلــم والفن، فهى فى بعض استخداماتها من طباعة واختزال (تحميض) ومن ســرعة فــى الوصول إلى نتيجة مرئية لها والتى ليست هى بإبداع أو بداعمة للآداب الفنية -لا تُعد فناً بل علمًا- ولكن دع الفوتوغرافيا تزخرف البوم المسافرين وتحفظ لأعينهم المشــاهد التى يمكن أن تنساها الذاكرة دعها تزين مكتبة المطالبين بالمذهب الطبيعى قم بتكبــير ملامس الأشجار أو الميكروبات دعها تفعل ذلك سترى أنها من وجهة نظــر أخــرى فناً.[١]

٦-٣- الفوتوغرافيا وأكاديمية التصوير الزيتي بفرنسا:

عند مشاهدة صورة دقيقة فوتوغرافية لورقة شجرة فبالتأكيد أن هذا هو منتهى المحاكاة في عصر ندر فيه هذا النوع من المحاكاة فقد كان لظهور الفوتوغرافيا أكــبر الأثر على جمهور المهتمين بالفن والأشكال الفنية ،والآن وعلى الرغم من مرور أكــثر من مائة وسبعون عام على ظهور هذه الصورة الفوتوغرافية لورقة الشــجر إلا أنــها تحمل بين طياتها الكثير من المعاني تجاه الواقعية فيقول داجيير "إنها الطبيعة بذاتــها" "By Nature Itself" ،أي أن الفوتوغرافيا جاءت لتحاكى الطبيعة بنفس شكلها فكــانت الفوتوغرافيا هي الحلم الذي رغبت فيه الكنيسة في فلورنسا في عمل صورة بصريــة

(١) http:\\www.reggat.com/photohistory/

(٢)Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey, (Art and Mass Media), Harper and Row Pub. , New York, ١٩٨٥.

تحاكى الطبيعة، كما كانت صدى لرؤى روجر بيكون (Roger Bacon) فـــى عمـــل صورة تعتمد على الهندسة الحقيقية للطبيعة.

ومع كل ما أحدثته الفوتوغرافيا من إبهار إلا أنها كانت مقدمة لمشكلة لم تكـن حتى فى الحسبان وهى "أين القاعدة الفنية .. وأين الشكل الفنى .. إذا كانت الآلة هـــى ما تنتج الصورة الواقعية؟" أين دور الفنان فى عمل الآلة الصرف؟ .

ومنذ ظهور الفوتوغرافيا وحتى بدايـــة القـــرن العشـــرين (١٨٣٩-١٩٠٥) تصارع الفنانون حول سؤال ما الفن فى إنتاج صورة آلية..؟ ،وعن طريق مباشـــر أو غير مباشر أدى هذا الصراع إلى نوعين من الاستجابات المتضادة.

الأول: الصادر من أكاديميـــة الفنـــون (Academic of Painting) والتـــى استخدمت المنظور لعمل فن يحاكى الصورة الفوتوغرافية الواقعية.

الثانى: ظهور حركة الفن الطلائعـــى (Avant-grade Art) والتـــى كســـرت القواعد التقليدية ،بادئا فى إيجاد لغة فنية جديدة مما ساعد على إيجاد آفـــاق وأشـــكال جديدة للواقعية مما ساعد على إبداع شكل جديد من الفن.

إن اصطلاح أكاديمية الرسم الزيتى Academic Painting يدل على شكل من أشكال التصوير الزيتي القائم تحت لواء أكاديمية الفن بفرنسا منذ أن أسســـها لويـــس الرابع عشر (Louis XIV) في القرن السابع عشر كجزء من محاولاته لوضع معظـــم أو كل المفاهيم الثقافية الفرنسية تحت تحكم المملكة والملك ،ومنذ ذلك العهد استطاعت الأكاديمية السيطرة على الفن الفرنسي بثلاث طرق: أولا تأسيس أســـاليب التدريـــب والقبول القياسية في مدرستها الفنية الخاصة بباريس مدرسة الفنون الجميلة (École de Beaux-Arts) ،ثانيا تنظيم صالونات سنوية ونصف سنوية ومعارض عامة في باريس ،ثالثا التحكم في اختيار عضوية أعضاء الأكاديمية نفسها(٢).

وبعد أن أصبح الفنان جاك دافيد مديرًا للأكاديمية الفنية بفرنسا اســـتطاع أن يعطيها شكلاً أكثر ديموقراطية فافتتح صالونات للعرض مما زاد من عددها من بضـــع مئات قبل الثورة الفرنسية إلى بضع آلاف وعدل من أوضاع الأكاديمية والصالونـــات في عصر سيطرة نابليون والدليل على ذلك أن هناك ٤١٠ فنان قـــد عرضـــوا فـــي صالون عام ١٨٠٨ وكان من ضمنهم خمسون من النساء ،وبعد سقوط نابليون، أخـــذ آنجر (Ingers) مكان دافيد كرئيس للأكاديمية متتبعًا لما كان يقوم به ديفيد فى عصـــر

(٢) Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey,(Art and mass media), Harper and Row Pub. ,New York, ١٩٨٥.

نابليون ،فأنتج لوحات زيتية تعظم من القوة المركزية فى ظل الظـروف الاجتماعيـة الجديدة وهى ظهور الطبقة الوسطى البرجوازية (Bourgeoisie) وسيطرتها.

وبعد ظهور الفوتوغرافيا عام ١٨٣٩ أصبح لـها مكـان فـى الصالونـات الأكاديمية، وكانت لوحات آنجر الشخصية إعلان عن كيفيـة ملائمـة الفوتوغرافيـا لأساليب الأكاديمية وأصبحت الفوتوغرافيا منافس هام ورئيسي في الصالونات.

٦-٤- الفوتوغرافيا كأحد الرموز التي تحدت الأكاديمية الفنية

عبرت الحركة الرومانتيكية بطريقـة مطلقـة أو ضمنيـة أو نقديـة عـن الموضوعات الصناعية على أنها شكل من أشكال البطولة بينما دعمت الأكاديمية الفنية بفرنسا وأكدت على السيطرة السياسية للطبقة الوسطى عن طريـق تحـدى الرسـائل الاجتماعية [١] والأساليب الفنية لآنجر وتابعيه.

وللفوتوغرافيا كأحد أشكال الرسائل الاجتماعية تأثير فـوري علـى مجتمـع الطبقة الوسطى والأكاديمية وبعد أن حصلت على حق امتيازها اكتسبت الفوتوغرافيـا وضع كبير في مجتمع باريس، فظهرت إحدى الأشكال الكرتونية (الكاريكاتورية) وهى تعرض باريس، وهى مليئة بطبعات داجيبرية في أوائل عام ١٨٤٠ كما بالشكل رقـم (٦-١) ،وفى عام ١٨٥٥ انضمت الفوتوغرافيا لمعارض باريس العالميـة وسـلمت الأكاديمية بمكانة الفوتوغرافيا في صالوناتها عام ١٨٥٩ ،وأعلنت الحكومة الفرنسـية رسميًا أن الفوتوغرافيا لها شرعية الفن عام ١٨٦٢.

فكانت الفوتوغرافيا تمثل الرمز المطلق للحقيقة والذي نجح بسرعة هائلة فـي مضاهاة الأعمال الفنية الأخرى خاصة الرسم الزيتي فرأى آنجر أن الفوتوغرافيا هـي تهديد لرسوماته الزيتية، وقال أن هذه الأداة الميكانيكية الجديدة المنتجة للصور ما هـي إلا صور غير صحيحة أو معيبة (Faultograph) ،كما قام آنجـر وبعـض الفنـانين الأكاديميين بعمل دورات لتدريس كيفية تقليد المظهر الفوتوغرافـي وتفاصيلـه، بـل واعترفوا بأنهم كانوا يستخدمون الصورة الفوتوغرافيـة كإسكتشـات عـن الطبيعـة لتساعدهم في عمل لوحاتهم الزيتية. [٢]

اختص الفنانون الأكاديميون الزيتيون بثلاث خصائص عـن الفوتوغرافيين وهى اللون – المساحة – التكوين ،فاحتفظ الرسـم الزيتـي بطبقتـه الأعلـى عـن الفوتوغرافيا خلال القرن التاسع عشر من خلال هذه المعالجات الثلاثة.

---

(١) الرسائل الاجتماعية: تعد الصورة الزيتية والفوتوغرافية شكل من أشكال الرسائل والتى كانت تنقل مضمونًا معبرًا فى ذلك العصر وحتى وقتنا الحالى.

(٢) Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey, Op. Cit.



شكل رقم (٦-١)

يعرض لطبعة ليثوجراف تظهر مدى انتشار طريقه الطبع الداجيرية في عام ١٨٤٠

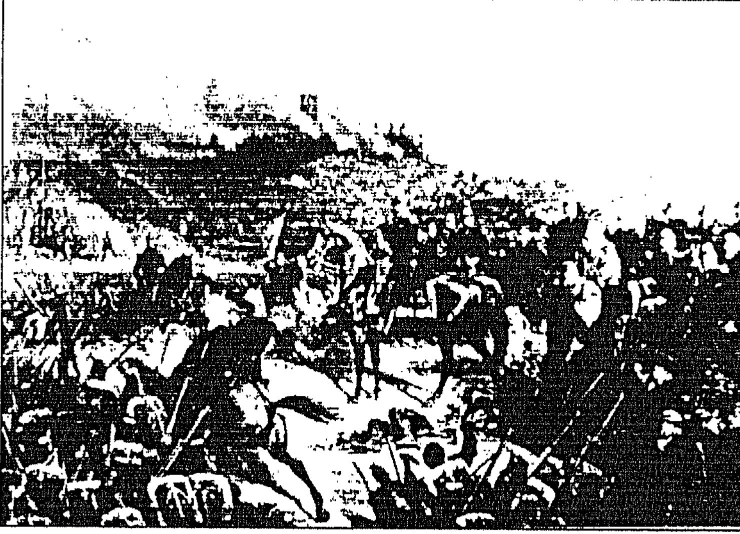
إلا أن تحدى الفوتوغرافيا أتى من خلال قدرته على الوصف وعمل التفاصيل الدقيقة فأضافت الفوتوغرافيا الخبرات الجديدة للعالم وذلك ليس لدقة الكمال التقني للصور الفوتوغرافية بل ولتأثيرها التدريجي الذي أتلف الشكل الأكاديمي للفن وغير من شكله ومفهومه بل ونقله لفكر وشكل جديد ليتحدى ذلك الشكل التسجيلي للصورة الفوتوغرافية.

٦-٥- أكاديمية الفنون خطوة تجاه الفوتوغرافيا:

قدمت الرسومات الزيتية لكل من ديفييد وآنجر درجة عالية من الواقعية البصرية التي تمت عن طريق مصوري الأكاديمية الزيتيين وبعد عام (١٨٣٩) قام الرسامون الزيتيون في الأكاديمية بمضاعفة الإصرار على عمل تفاصيل أكثر دقة في لوحاتهم الزيتية لتنافس الصور الفوتوغرافية الصغيرة ،وعرض صالون (١٨٦١)عدد كبير من مشاهد المعارك والتى أثارت النقد العام بسبب اقترابهم الشديد من دقة تفاصيل الفوتوغرافيا، وكان أكثر هذه اللوحات شهرة للفنان أدلوف يوفون(Adolphe Yvon) والتى عرفت باسم (The Battle of Solferino) (معركة سولفرينو) كما بالشكل رقم(٦-٢) فعلق عليها الناقد الفنى ثوفيل جوته (Theophile Gautier) قائلاً: "إن الشخص يستطيع أن يخمن من التفاصيل والوضع الرياضي الصحيح للظلال أنه قد أخذ من طريقة داجيير".

لم ينتج الرسامون الزيتيون لوحاتهم ضد الفوتوغرافيا عن طريق الاهتمام بالتفاصيل بالإضافة إلى وجود عنصر اللون والمساحة والتكوين فقط ولكنهم أيضًا حاولوا تحسين ذلك عن طريق إضافة الإحساس على الوجوه فكانت لوحة توماس كوتشر (Thomas Couture) (١٨١٥-١٨٧٠) اضمحلال روما (The Decadence of the Romans) من أكثر لوحات الصالونات شهرة على مر القرن التاسع عشر ،والتى صنعها بعناية بعد أبحاث أقامها على العمارة الرومانية مع أحجام بشر حقيقيين وعنوان واضح (الاضمحلال الرومانى) فاقترب من الدقة الفوتوغرافية ليمكن خيال المشاهد من الانتقال من مجرد أشكال إلى الإحساس بالدراما

وعلى الرغم من كون لوحة كوتشر(Couture) ضد صرامة الأكاديمية وعلى اعتبار أن لوحته الزيتية هى تحدى لاضمحلال المجتمع الفرنسى المعاصر فتعد هذه اللوحة هى اقتراب الفن الأكاديمى لرمز الصنعة (استخدام الآلة فى الفن الأكاديمى) . وفى أواخر القرن اشتهر الفنان أدولف بوجوروو (Adolphe Bouguereau) بمشاهد الأحاسيس المثيرة للغرائز الجنسية والتى سبقت فى إنجازها لأعمال المجلة الفوتوغرافية الحديثة التى تعتمد على صور فوتوغرافية غير حادة التفاصيل ،



شكل رقم (٦-٢)

ادلوف يوفون "معركة سولفرينو" عام ١٨٦١،

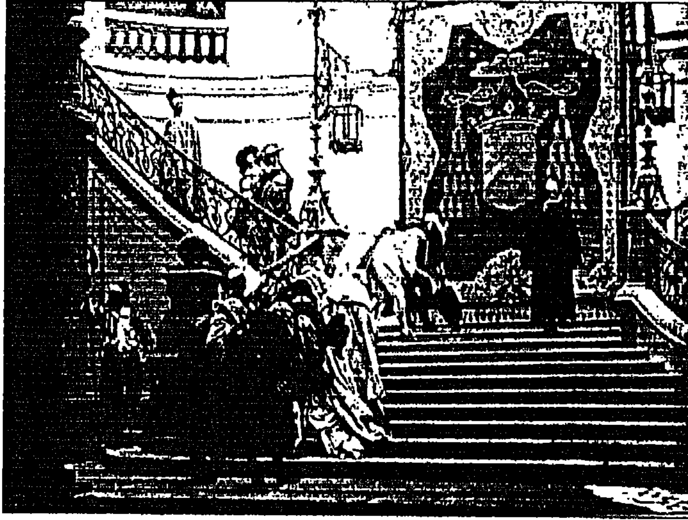
رسم بالزيت

إلا أن مثل هذه الأعمال لا تعد هى المثل الأوحد على أعمال الأكاديمية والتى يفترض فيها الكمال والإحساس الهائل بالموضوعات[١] ،فنرى اللوحة الزيتية التاريخية لجين ليون جروم (Jean Leon Gerôme) (The Gray Eminence)(١٨٢٤-١٩٠٤) تعرض الإحساس الجريء ،والميل للتفاصيل التاريخية والإخراج السينمائى لمسرح الأحداث كما بالشكل رقم (٦-٣) ،أما لوحة معرض الخيول (Horse Fair) هى شكل من أشكال الربط بين الفن الأكاديمى والفن الشعبى فى عصر الفوتوغرافيا كما بالشكل رقم (٦-٤) ،باعت روزا بونهور (Rosa Bonheur ١٨٢٢-١٨٩٩) لوحتها بأربعة آلاف جنيه إسترلينى متضمنا حقوق الطبع (Copy right) مما يدل على أن مبيعات الصور المُعاد إنتاجها بطريقة الحفر (Engraving) للوحة مصدر ثروة لمن اشتراها فكانت المطالبة بالحقوق العامة شاهدًا على أن الليثوجراف والحفر الغائر قد جعل للأكاديمية الفنية أشكال جديدة من الجمهور ،فمن يحمل حقوق الطبع يكون ذا مقدار كبير من الأهمية .. فيؤثر على سعر الصور الشعبية بنفس الطريقة التى يؤثر فيها سوق التليفزيون والسينما على أسعار القصص الشعبية الآن.

سابقا كانت اللوحات الزيتية أكثر أهمية بسبب أنها تعكس القيم الشعبية وأذواق الطبقة فوق المتوسطة ،أما فنيًا فهى ذات قوة مؤثرة عن طريق جعل المشاهد جزء من المنظور المصور أو ضمن الحدث، وهذه القدرة طبقًا لآراء المؤرخ التاريخى ليو روزنسال (Leo Rosenthal) كانت أهم مقاصد أساليب الفنانين الأكاديميين فيقول:"إن الرسم الزيتى بالنسبة للأكاديميين هى مجرد وسيط ،فأهمية المنظر لا يقوم على قدرته الجمالية ولكن على المشهد المقدم ،فعلى الرسام الزيتى أن يكون ماهرًا دراميًا مصمم جيد للأزياء مخرج بارع للشكل المسرحي والعرض النهائى فيمكن أن تكون الرسومات الزيتية الأكاديمية شعبية بسبب أنها تحتوى على مكونات فن وسائل الاتصال من قصة درامية – عنف – ترحال – بهجة – أوبراوات ... الخ" ، فهى تعرض هذه المحتويات فى شكل تصويرى واقعى فوتوغرافى والتى يمكن لكل فرد أن يفهمها؛ إلا أن الرسم الزيتى لم يستطع أن يستمر فى المنافسة مع وجود التعليق التصويرى للفوتوغرافية الملونة والسينما فى القرن العشرين،بل إن اللوحات ذات المناظر فوتوغرافية التفاصيل والتى يجعلها الفنانين الأكاديميين واقعية بدرجة كافية لا تحتوى على حقائق يرغب المشاهد أن يراها.وفى أشكال الوسائط الاجتماعية المختلفة لا يوجد لوحات زيتية تمثل الشكل الأكاديمى لثورة العمال الأوروبية العامة فى (١٨٤٨) على الأقل من وجهة نظر العمال، فظهرت الأبعاد الفنية اللازمة فى رد

---

(١) Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey, Op.Cit.



شكل رقم (٦-٣)

جين ليون جيروم "The Gray Eminence" ، ١٨٧٤

رسم بالزيت



شكل رقم (٦-٤)

روسا بونهور (Rosa Bonheur)،"معرض الخيول" ،عام ١٨٥٣

الفعل العام للمعرض الضخم عام ١٨٥١ فى لندن والذى هو احتفاء بأسطورة التقدم فى ظل الآلة فقدم الصنعة والفن فى مكان واحد،وغرضه الرئيسى هو عرض وإظهار أن عصر الرأسمالية والعلم والآلة قد اشتركوا لتكوين العصر الذهبى والذى تألق فى أعمال أكاديمية الفنون الزيتية.

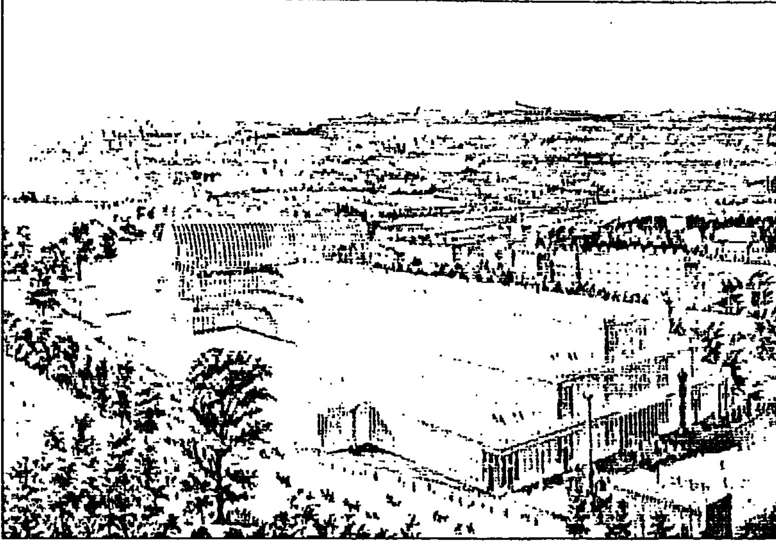
٦-٦- الفكر الآلى للتصنيع والفن الفوتوغرافى:

قدم الأمير (Albert) معرض ١٨٥١ وساعد فى افتتاحه فقال فى خطبته الشعبية: " لم يشك أى فرد مهتم بالأجزاء والمكونات الجزئية الهامة فى القرن التاسع عشر ولو للحظة فى أننا نعيش سوى فى أفضل لحظات اجتياز هذا العصر وقمة تطوره والتى توافرت فيه الإنجازات التى قد أشار إليها التاريخ بنفسه، فهى توحد واقعية الإنسانية بأسرها" أى أن الإنسانية قد توحدت فى الفكر والعمل ضمن المذاهب الآلية والرأسمالية ،فكان لخطابه الأثر الجيد لظهور القصر الكريستالى العمل البنائى الرائع والذى يمثل كل من الرمزية والحداثة كما بالشكل رقم (٦-٥) ،والذى صمم كبناء معد مسبقًا من الحديد والزجاج بحجم (١٠ قدم) طول ليتسع ليأخذ تسع كاتدرائيات ،فكان للقصر الكريستالى التأثير المرئى الرائع الذى خصص لهذا العصر(٢) ،كما لم تلزم المساحة المعمارية للقصر أى من أشكال الزجاج المعشق أو الرسومات الزيتية لنقل رسالته الرمزية* ، فكانت التركيبات الحديدية ذات اللون الأزرق مرتفعة للغاية حتى تبدو للمشاهد مدمجة فى السماء التى يراها من خلال النوافذ، فالمواد الصناعية الجديدة (الحديد) تصل إلى ارتفاع عالى جدًا حتى أن الرائى ليشعر بانضمام كل من الأرض والسماء فى شكل ومنظر واحد.

كانت عمليات بناء القصر الكريستالى ذات علامة بارزة لا تقل عن تأثير مشهدى بصرى، فلقد صمم المعمارى جوزيف باكستون (Joseph Paxton) العارضة الحديدية فى أطوال ثابتة بطول (٢٤ قدم)، وهذه المواد القياسية المعمارية ذات الإنتاج الكمى ساعدت فى إتمام البناء فى أقل من سنة، فكانت هذه المواد الآلية المصنعة آليًا، وعمليات البناء نفسها يعترف بها كرموز وإشارة إلى عام ١٨٥١ عندما كانت الروح التكنولوجية الاليه قد أسست نهائيًا ودعمتها المنجزات نفسها كإثبات على التقدم الحتمى للحضارة الغربية والأوروبية ،فكان إثبات عظمة ومنزلة وقدرة الحضارة الغربية هو

(١) Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey,.Op, cit

* كانت الكاتدرائيات فى هذا العصر تزدهر بالرسومات الزيتية والزجاج المعشق على أن تكون تكوينات عبارة عن رموز ورسائل لقيم أخلاقية ودينية.



شكل رقم (٦-٥)

جوزيف باكستون "القصر الكريستالى" ،لندن ،عام ١٩٥٠-١٩٥١

مصنوع من الحديد والزجاج

جزء من مخطط عمل القصر الكريستالى والمعرض العظيم عام ١٨٥١ ،وهذا التفوق لم يكن فقط فى الشكل التكنولوجى للقصر بل فى الآلة الصناعية من خلال الدينامو والقطار ذى المحرك المعروض داخل القصر.

إلا أن عرض الأعمال المنتجة آليًا بجانب الأعمال اليدوية لم يكن على نفس مقدار القوة المتوقعة منها، وحتى بالنسبة لمتعهدى المعرض فلقد كانت الأعمال المنتجة آليًا رديئة وغير مجدية إلى حد ما، فكانت كارثة فالجودة المنخفضة للأعمال المنتجة آليًا كانت السبب الرئيسى فى صدمة الزوار الأوروبيون، فلقد خاب أمل آلاف الزوار الذين كانوا ينتظرون اكتشافات لم يسبق لها مثيل فى كل من العلوم والتقنية،فكان هناك السكة الحديدية، والأنوال الآلية كما يوجد أكثر الاختراعات براعة وسهولة لإنتاج معظم ما كان يصنع بعمال، فكان السؤال لماذا لا تستطيع هذه التحسينات مساعدة الفن كما ساعدت غيرها[1] ،فكانت صدمة الأعمال المنتجة بواسطة الآلة هى الإطار العام للمأزق الإنسانى والفنى فى قلب عصر الفوتوغرافيا.

والسؤال كيف يصنع الفن فى صور بصرية واقعية لحقائق موضوعية معبرة بطريقة كافية للعالم الداخلى للمشاعر الإنسانية والذاتية؟؟ ،فكانت الكارثة الفنية داخل القصر الكريستالى موازية للكارثة الاجتماعية خارج القصر.

إلا أن الصورة الظاهرية فى موسوعة الصور التى أثرت وتأثرت بالآلة متفائلة إلى حد ما وهو ما ظهر فى المعرض عام (١٨٥١) ،بمعنى أن دور الآلة أخذ شكلاً إيجابيًا كالذى أراده مسئولى المعرض، فكانت الأشكال هى أشكال الرؤى ما قبل التصنيع (Pre-Industrial) من آلات البخار الضخمة والآلات التى تستخدم طاقة الفحم فأصبح الكون آليا مما حدى بشكله فى القرن التاسع عشر وكأنه لعبة من ألعاب الأطفال ،فأصبح للمصنع الغلبة والسيطرة عوضًا عن سيطرة الكاتدرائيات ،ولا يوجد وصف يضاهى وصف شارلز دكينز(Charles Dickens) للمدن الصناعية بلدة الفحم (Coketown) فيقول: " إنها بلدة الآلية والمداخن المرتفعة، والتى يخرج منها دخان يطاول ارتفاعه السماء فتتوالى الأبخرة واحدة تلو الأخرى، ولا تهدأ أبدًا، فلها قناة سوداء اللون، ونهر يجرى بلون ارجوانى و بأصباغ ذات روائح مهلكة، وهذه البلاد تحتوى على شوارع صغيرة كثيرة تشبه بعضها أيضًا، مسكونة بمواطنين متشابهين، والذين يخرجون ويدخلون فى نفس الوقت بنفس الصوت إلى نفس المكان لعمل نفس العمل فلديهم اليوم كالأمس وكالغد، وكل عام هو نسخة من سابقه ولاحقه، صنعة، صنعة، صنعة .. بكل مكان، وما لا يمكن أن يتحول إلى شكل أو يظهر بضاعة للبيع

---

(١) Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey,(Art and mass media) ,Harper and Row Pub. ,New York, ١٩٨٥.

فى السوق فلا يجب أن يظهر فى أى شكل آخر من الأشكال فهو عالم بـــلا نهايـــة.. آمين..". [١]

تمت الثورة الصناعية بسرعة كبيرة وأحدثت تغيرين لـــم يكونـــا معروفيـــن للعصور السابقة فاستبدلت أعمال رجل الحرفة ،وبدأت فى تحويل البيئـــة الاجتماعيـــة والفيزيائية (الشكلية) إلى شكل متلائم لكل من الصناعة والعمل.

وفى النهاية يمكن أن نقول أن المعرض العظيم قد أثبت أنه لا يمكن للآلـــة أن تصنع شكل رمزى للواقعية أو أن تصنع العديد من المنتجات بسعر أرخص ،كما أكدت على أن التكنولوجيا يمكن أن تكون فرعًا من فروع الكون وأثبتت أيضًا أن الآلة لـــن تحل محل حساسية الإنسان ومشاعره.

٦-٧- الفوتوغرافيا والفن التقليدى:

لم يتوقع أو يتخيل كتاب الخيال العلمى المعـــاصرين لظـــهور الفوتوغرافيـــا التأثير السيكولوجى الذى قامت به ،ومن قبل امتلاك القليل من أفـــراد الطبقـــة العليـــا بورتريهات لأقربائهم السابقين (جدودهم) مثل هذه البورتريهات المثالية والتـــى قـــام بإعدادها وعملها الفنانون بقدراتهم الفنية المختلفة،لا تهتم بفكر الفنان ورأيه اكثر مـــن إسعاد مقتنيها.

إن اختراع الفوتوغرافيا مكن مستخدميه من الحصول على صور حقيقيـــة لا تصف العلاقات والصداقات بل أيضا المنازل والمبانى والحيـــاة الاجتماعيـــة والبيئـــة والأسفار للخارج فى كميات وأسعار لا يمكـــن الحصـــول عليـــها ســـابقًا فـــالذين لا يستطيعون السفر للخارج يمكن أن يروا متعجبين الصور الفوتوغرافيـــة للأشـــخاص والأماكن والتى توصف عن طريق الكلام المنقول أو الكتابات حتى ذلك الوقت.

إن صور تالبوت الفوتوغرافية عن عائلته وموظفيه فـــى مقاطعـــة لاكـــوك (Lacock) ودراساته المعمارية لكليات (Abbey&Oxford) وصور المناظر الطبيعيـــة الاسكتلندية (Scottish Landscapes) كلها شهدت على رغبته فى عـــرض كيـــف أن التقنية الجديدة يمكن أن تستخدم لتقديم صور حقيقية عن الأشخاص والأفـــراد لـــهؤلاء الذين لم يكن فى استطاعتهم رؤية الموضوعات الطبيعية الأصلية فى المقام الأول[١].

---

(١) **Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey, Op. Cit.**

(١)**Camfield and Deirdre wills, (History of photography, Techniques and Equipment), Hamlyn pub. , ١٩٨٠.**

٦-٨- التطورات التكنولوجية الفوتوغرافية التي ساعدت على تغيير الفن:

في خضم التطورات والتغـيرات الفكريـة الفنيـة واصلـت الفوتوغرافيـا كتكنولوجيا تطورها للعمليات الفوتوغرافيا لتحسين الصـورة الفوتوغرافيـة ووقـت التصوير وصاحب ذلك التطور الخاص بالتعبير الفني الفوتوغرافي للفنانين،ومن وجهة نظر أخرى لم يستطع الفوتوغرافيون الهروب من التقاليد العريقة في التصوير الزيتـي بل لقد بحثوا في كيفية الاستفادة منها يتضح ذلك عنـد البيكتوريـاليين (القصصيين) (Pictorialists) ومحاولتهم الدائمة محاكاة التأثيرات الخارجيـة للإضـاءة والطبيعـة والتى تشبه أعمال الفنانين الزيتيين فى ذلك الوقت.

وقد ساعدت التطورات التكنولوجية والأبحاث الفوتوغرافيـة علـى تحسـين الصور الفوتوغرافية المنتجة عن طريق الكاميرا والعدسة وتحسين الأسطح المطبوعـة فوتوغرافياً فساعدت الفوتوغرافي في تجربة طرق جديدة لإبداعاتـه الفوتوغرافيـة[٢] ،ومنها طريقة الكلوديون الرطب (Wet Plate) في عام ١٨٥١ و الشرائح الجافة فـي عام ١٨٧١ كما استفادوا من تطور الفيلم عن طريق استخدام الزجـاج ثـم الألـواح المعدنية لعمليات التعريض في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشـرين، وأيضـا اختراع أول كاميرا يمكن عمل إنتاج كمي منها والتي اخترعـها جـورج ايسـتمان (George Eastman) عام ١٨٨٨ باسـم (Kodak) فـأمكن التقـاط صـور بـدون الاضطرار لإظهار الفيلم وتثبيته والذي ساعد على انتشار الوسيط بطريقة كبيرة[٣].

استطاعت الفوتوغرافيا بتقنياتها المستحدثة عمل صور معبرة فنية عوضاً عن كونها وسيط ينقل الطبيعة بأمانة تامة والتي فضلها أصحـاب مدرسـة الفوتوغرافيـا الصريحة (Straight photography) فساعدت منذ بدايتها - على الرغم من ضخامـة معداتها في بدايتها وعلى الخبرة العلمية التي يجب أن يحظى بها الفوتوغرافي- علـى تصوير المناظر الطبيعية المتعددة من مناظر خلابة للمدن القديمة والمعاصرة وعلـى تسجيل الحروب مثل الحرب الأهلية الأمريكية (١٨٦١-١٨٦٥)، ولقد اسـتفاد منـها العديد من الفنانين الجرافيكيين (الرسامين)فحصلوا على الصور الفوتوغرافيـة التـي ساعدت على زيادة ثقافتهم البصرية من موضوعات وأشكال جديدة عليهم ،كما كـان لطريقة الحصول على طبعات من ألواح الحفر(Etched plate) مصنوعة من صـور فوتوغرافية -إحدى الطرق المطورة في التصوير الصحفي-والذي ساعد على التوسـع في استخدام الصور الفوتوغرافية في الجرائـد والمجـلات التـي تكتـب فـي كـل

---

(٢)Helmeit Gernsheim in collaboration with Alison Gernsheim, (The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to ١٩١٤), Oxford University press, ١٩٥٥.
(٣)Ocrirk, stinson, wigg, Bone, Coyton, (Art fundamentals theory and practice), school of art, bawling, Green state, ١٩٩٨.

الموضوعات، فكانت الفوتوغرافيا كفن وكصناعة جزء من هذه الكتابـــات، فحظيـت الفوتوغرافيا بقبول وإعجاب كبير من قبلهم مما زاد من شعبيتها في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرون.

ومن التطورات المهمة أيضاً الفوتوغرافيا الملونة فلقد قـام داجيـير ببعـض التجارب على الألوان إلا أن التقدم كان بسيط جداً حتى عـام (١٨٦٠) عندمـا قـدم كلارك ماكسويل(Clark Maxwell) عرضه من خلال فكرة أن كل الألوان يمكـن أن تقدم من خلال ثلاث ألوان أساسية للضوء وبعدها بعقد من الزمان اكتشف د. هيرمـان فوجل(Dr.Hermann Vogel) الألوان الصبغية (Dye colors) والتي يمكن أن تكـون حساسة للضوء فأمكن الحصول على هـاليدات فضـة حساسـة لمنطقتـي الطيـف البانكروماتيك والأرثوكروماتيك[1] فأصبحت الصورة الفوتوغرافية مكافـأة للتصويـر الزيتى فى ألوانها،وبتطور هذه التقنيات أصبحت الفوتوغرافيـا مـن اكـثر الوسـائل البصرية المعبرة عن روح الفنان الفوتوغرافى من وجهة نظر فنية بل والمعبرة عـن روح الأماكن الملتقط لها الصور من وجهة نظر توثيقية فوتوغرافية.

٦-٩-الأساليب الفوتوغرافية (Photographic Styles)

إن المهارة التى تتضمن تكوين الصورة فى محدد الرؤية وتحويلها إلى صورة دائمة ما هى إلا جزء من العملية الإبداعية فـى الفوتوغرافيـا ، أمـا الحكـم علـى الموضوع المصور فوتوغرافيا وبُعد الموضوعات عن الفوتوغرافيا الفنيـة أو قربـها يمكن أن تأخذ العمر كله لكشفها والتى تتغاير فيها وجهات النظر تبعا لثقافة البـلاد و العصور والفلسفات المتعددة ،والموضوعات المتخصصة من تصويـر الأشـخاص أو التصوير العلمى أو المناظر الطبيعية وغيرها تقدم ما للفوتوغرافى من عمـل محـدد لأدائه ، والذى هو إما المطابقة (Identify)،أو القياس (Measure)،أو تقديم التقرير أو البيان (report) أو الترويج للبضاعة والإقناع لبيعها، إلا إننا نهتم فى هـذه الدراسـة بتقديم مساحة كبيرة ومهمة فى التصوير الفوتوغرافى وهى الصـورة الفوتوغرافيـة التشكيلية والتى لا وظيفة فعلية لها إلا كوسيلة من وسائل الاتصال أو التعبير الذاتـى للمصور الفوتوغرافى ،والتى تصنع لإمتاع الفوتوغرافى نفسه والتعبير عن الأفكـار والأهداف سواء للفوتوغرافى أو الآخرين ،وهناك طرق متعددة وحرة لتطوير وفـهم الأساليب والموضوعات المنفردة لهؤلاء الفوتوغرافيين.

---

(١)Camfield and Deirdre wills, (History of photography, Techniques and Equipment), Hamlyn pub, ١٩٨٠.

٦-١٠-تطور الأســاليب المعبرة عن الصورة الفوتوغرافية:

إن الصورة الفوتوغرافية التى تظهر أسلوب فوتوغرافى محدد تعرض موقف الفوتوغرافى بنفس القوة التى تكون أو تعرض بها محتويات الموضوعات ،وفى معظم الأحوال يمكن التعرف على الفوتوغرافى من خلال رؤيــة أعمالــه وطريقــة فهمــه للموضوعات ومعالجته لها وشكل العرض الذى يميز الهيئة أو الشكل لــهذه الأعمــال ،وهذا النوع من الفردية لا ينمو أو ينبع من الأعمال التقليدية بل كثيرًا ما تكون نتــاج فهم لموضوع أو تنفيذ بعض الأشكال بطرق جديدة والتى يمكن أن تــهاجم وجــهات النظر الأخرى،فالأساليب الجديدة لا تأتى فى تقليد أو عمل موضوعات تقليدية ولكــن من الموضوعات غير التقليدية والهجوم على القديم وهذه هى صفة الفن دائما.

إن الأساليب المميزة تأتى من كشــف الفوتوغرافــى عــن الأفكــار والآراء والاهتمامات المتأصلة والتى تتطور بصرف النظر عن نقــد ورد فعــل الأشــخاص الآخرين سواء فوتوغرافيين أو فوتوغرافيين فنانين أو فنانين أو أشخاص عاديين.

كما أن الفوتوغرافى لا يطور أسلوبه عن طريق محاولات مدركة واعيــة أو متعمدة ليكون مختلف ،أو مجرد السيطرة على التعقيدات فى التكتيك والمعدات ولكــن يجب أن ينبثق طبيعيًا من الطريقة الفريدة والجديدة فى رؤية الأشياء و المقدار الحقيقى للثقة و الإيمان بالنفس ، وكلاهما يأخذ وقت فى عمليات الحكم و التقدير وبمجــرد أن ينتج الفوتوغرافى أسلوب ما فمن السهل أن يقدم أفكاره من خلاله ،كما أن الأســلوب المميز يقود الآخرين لتقبل الفوتوغرافى وتقديم ما ينتجه فى نفس هــذا الشــكل مــن التصوير[١].

كما أنه من السهل للفوتوغرافى المبتدئ أن يكون متخصص بدرجــة كبــيرة وفى فترة قليلة عن طريق استخدام طريقة غير معروفة والتى تستحق الكشف ،ذلــك لحبه لهذا الموضوع وإبداعه برؤى فوتوغرافية جديدة والذى يعلم أنه يستطيع أن ينجز هذه الصور بحرفية و بدون أى مجهود زائد أو إخفاق ، إلا أنها إذا ظلت تستخدم لفترة طويلة يمل منها المشاهدين.

وفن الصورة الفوتوغرافيا كأى نوع آخر من الفنون يجب أن يكون مختلــف وذا وجهة نظر جدلية و ثورية حتى يمكن أن يتقدم ويتطور.

والفوتوغرافى الموهوب يقوم بمجهود أكبر لتظل صوره الفوتوغرافية متجددة والــذى ينعكس من الطريقة الفردية المستوحاه من روح عصره ،فوجهة النظر الفوتوغرافيــة

---

(١)Michaell Langford,(The complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢. P.٣٢٨

للفنان رالف جيبسون (Ralph Gibson) أخذت خمسة عشر عام لإنتاج وتطوير أسلوبه ثم خمسة عشر أخرى لإلقائها وإقناع الناس بأن عمله قد تغيير؛ كما أن فقد أو نقصان الحماس والفهم لعمل الصورة الفوتوغرافية الفنية لا يكون فى العادة خطأ فى التوصيل للعقل المنغلق على فكر أو اسلوب ما ولكنه بسبب ما ينتجه الفوتوغرافى من صور معادة وغير مبدعة.

وقد كتب إدوارد ستايشن (Edward Steichen) عن الأذى الحادث للفوتوغرافى من خلال أعماله فيقول:"إن أكثر عوامل كسر القيود لحرية الفوتوغرافى هى خداع النفس بشكل ساخر (Ironically self-imposed)[١] فالفنان الفوتوغرافى كغيره من الفنانين غير قابل للتقيد بقيود اكاديميه صارمة لإنتاج أعمال فوتوغرافية فنية يخدع بها نفسه والمهتمين بوجهة نظره بل يجب أن يطلق لنفسه العنان لينتج فنا فوتوغرافيا حرا مبدعا.

٦-١١-المجموعات والأفراد فى الفوتوغرافيا التشكيلية

(Groups and Individuals in Photographic Art)

منذ أن اخترعت الفوتوغرافيا والفوتوغرافيين يعملون معًا كمجموعات ولكن بمرور الوقت فإن الأعضاء فى هذه المجموعات قد قاوموا المثول لأفكار باقى المجموعة وقاموا بإبداع حركات انفصالية لأنفسهم.

إن التقييم العلمى للتجارب الأولية لمصورى الفوتوغرافيا تدفعنا للنظر للمحاولات التى قاموا بها من خلال ممارسة لفن جديد لم تكن قواعده أو أسسه النظرية المعروفة ،لذا كانت المحاولات اجتهادية تعبر عن واقع يعيشون فيه.

فأصبح الميل أو الهدف فى العمل المنفرد والمحدد فى الاهتمامات الشخصية والأهداف والمعانى المعبرة عن الذات،ثم أصبح للجمعيات الفوتوغرافية قواعد اجتماعية والتى قدمت النقد والمقالات النقدية وهو نقد يهدف لخدمة أفراد الجمعية كما إنه يشجع الأشخاص الممثلين لهذه القواعد الاجتماعية، مثلما كانت تقوم به الصالونات والأكاديميات الفنية ،وهذه الجمعيات نمت وأصبحت أكثر تحفظًا مع الوقت وتهدف لإعاقة التغيير والتجارب عن كونها تشجعه مثلما حدث من قبل فى أكاديمية الفن الزيتى ،فكما استقبلت المعارض التى أقامها فنانى التأثيرية فى باريس بازدراء ثم بالترحاب فإن الأعمال الفوتوغرافية الابتكارية الفنية المتجددة بواسطة الفوتوغرافيين أمثال جوليا مارجريت كامرون (Julia Margaret Camron) وألفين لانجدون

(١) Michaell Langford,Op. Cit,.P.٣٢٨

كوبيورن (Alvin Langdon Coburn) قلل من شأنها فى وقت إنتاجها ثم اهتموا بها فيما بعد.

بدأت الفوتوغرافيا كأي فن جديد مستغرب ومنافي لآداب الفن إلا أن الفنان الفوتوغرافي بدأ -بعد أن تقبل الفوتوغرافيا كوسيط فني معبر-فى تبنى طريقه التصوير الفوتوغرافي الصريح ونبذ المعالجات التكنولوجية المفرطة للوصول لشكل فوتوغرافي فني يشبه أعمال الفنانين الزيتيين والتي تقدم أعمال تشبه لوحاتهم،أما الدور التوثيقى الذي لعبته الفوتوغرافيا في بدايتها ما هو إلا أحد الأساليب الفوتوغرافية التي وان امتدت طويلا كشكل فوتوغرافي إلا انه ذو فضل كبير في التوسع في استخدام الصورة بداخل المجلات الشعبية ذات الصور والتي بدأت في استخدام الصورة الفوتوغرافية ونشرها بكثرة منذ ثلاثينات القرن التاسع عشر ،وكأي وسيط فني فقد ثار الفنانين الفوتوغرافيين على شكل الصورة الفوتوغرافية الوثائقية فبدءوا بعمل صورة وثائقية تحمل معنى أو مغزى وهو فن الصورة الفوتوغرافية الصريحة ثم عادوا وثاروا مرة أخرى على هذا الشكل الأكاديمي لتظهر أساليب واتجاهات فوتوغرافية من حركة ديناميكية وانشائيه وتجريدية ذات صلات قوية بالحركات الفنية الحديثة بل ومتداخلة ومتشعبة مثلما حدث في الفن الحديث في الحركة الإنشائية حركات انبثقت منها لتظهر ما للصورة الفوتوغرافية كأداة من قدرة تعبيرية على التعبير عن شكل وأفكار ووجدان الفنان الفوتوغرافي ،بل نرى مع تطور الفن ومع اندماج الفوتوغرافي كوسيط فني ظهور الحركات المجازية و الرمزية و السريالية ذات أشكال وأعمال معبرة جل تعبير عن روح هذه الحركات.

تبنى جيرى ايلسمان السريالية وسيسيل بيتون الرومانتيكيه كما كان للآخرين أعمالهم الخاصة المنفردة مثل اندرية كرتيز وشارك العديد من الفنانين فى اكثر من شكل تعبيرى فنى وهذا هو حال الفن عامة فاصبح حال الفوتوغرافيا كوسيط فنى[(١)].

وسنعرض فى الفصل الثامن و التاسع للاتجاهات الفوتوغرافية منذ اختراع الفوتوغرافيا ،ويظهر فيه كيف امتزجت الرؤى والأفكار والتكنولوجيا جاعلة من الفوتوغرافيا وسيط مختلف ومعبر ومتنوع بل ومتعدد الأنماط.

٦-١٢-دراسة الصور الفوتوغرافية (The Study of Photographs)

دُرست الفوتوغرافيا بنفس الاهتمام الذى درست به الوسائط التعبيرية الأخرى ، فبعض الصور تتصل بمكوناتها أو تنقل مكوناتها ومعناها فى الحال، فتعطى تعبيراً

---

(١)Michaell Langford, idib pp.٣٢٨,٣٢٩.

أو تصريح كامل وتترك جزء قليل للتخيل ،والبعض الآخر يمكن أن يكون أكثر صعوبة فى فهمه وإدراكه فى أول الأمر لكنها توجد شكل من التحدى مع المشاهد ، ومثل هذه الصور من المرجح أن تكون جاذبة أكثر وداعمة لجذب الانتباه فالمشاهد يتفاعل ويستجيب بأن يكتشف موضوعات أو أشياء جديدة فى الصورة الفوتوغرافية.

والصورة الفوتوغرافية التشكيلية يمكن أن تترجم إلى عدة أنماط حسية فتقرأ بطرق مختلفة باختلاف ثقافة المتلقى ومدى استيعابه لفكر ورموز الفنان الفوتوغرافى فصور بريسون هنرى كارتييه (Henri Cartier-Bresson) يمكن أن تظهر ذات لمحة إنسانية بسبب فكاهتها أو هزلها ولكنها فى نفس الوقت ستعطى متعة مساوية بسبب تصميمها الهندسي أو بسبب التداخلات السريالية لعناصرها المتنوعة.

وكلما شاهدت صور فوتوغرافية أكثر وأصبحت أكثر ألفه معها كلما زاد ما يمكن أن تكتشفه من جديد فى كل صورة فوتوغرافية ،وبدراسة أي شكل من أشكال الفنون الفوتوغرافية يمكن أن تدرك تأثير الفوتوغرافيين بعضهم على بعض أو ظروف الحياة الاجتماعية والسياسية فى عمل كل فوتوغرافى بمفرده.

ويمكن أن نعرف اتجاه وتطور أعمال الفوتوغرافى بالعلاقة أو وبالرجوع إلى الحركات فى عالم الفن ،ففى العصور الأولى للفوتوغرافيا وتبعا للخوف وقلة مستوى الفوتوغرافيا كوسيط فنى سبب فى أن يقلد الفوتوغرافيون الاتجاهات الفنية السائدة فى ذلك الوقت فكان الاتصال فيما بين الفن والفوتوغرافيا ملاحظ لحد كبير ، والى اليوم فإن الأعمال الفنية للرسامين الزيتيين مازالت تتدفق و تظهر إلا أن هناك تلقيح متبادل (تخصيب) بل وممتد ومنتشر ومستمر فيما بين الوسيطتين ،الذى يؤدى إلى صعوبة تحديد تأثير أحدهما على الآخر(١).

إن إدراك ووعى تاريخ الفوتوغرافيا التكنولوجى سيثرى عملية تحليل الصورة الفوتوغرافية كصورة معبرة والذى يتمثل فى اختراع الكاميرا المحمولة فى تسعينات القرن التاسع عشر (Hand-Held Camera) والتى نقلت الفوتوغرافى من الارتباط و التقييد بحجم الكاميرا الكبير والذى تزامن مع تطور اختراع مصابيح الاستوديو فى ثلاثينات القرن العشرين والوصل إلى مواد الطبع الملونة المقبولة مما أضاف بعد جديد للغاية فى الصورة الفوتوغرافية فى أربعينات القرن العشرون .

ظهرت تطورات تكنولوجية على الساحة وواكبها تطورات فى إعادة تقديم الواقع الفوتوغرافى كأفكار بصرية والتي أمكن التعبير عنها بطريقة افضل بفضل هذه التطورات والتى تطورت من الصورة الفضية الصبغية إلى الصورة الإلكترونية فكان لكل صورة جديدة مكونات و خواص وجوده وحدود خاصة بها.

---

(١) Michaell Langford,idib.p.٣٢٩.

من المثير أن نتخيل ماذا يمكن أن يقدم مصوري الاتجاه البيكتوريالى(القصصي) (Pictorialist) لو استخدموا مواد الصورة الملونة وماذا يمكن أن يقدم فوتوغرافي اتجاه الحركة الدوامية (Vorticists) والتجريدية لو استخدموا العدسات الحديثة ومع التطور الحادث الآن ماذا يمكن أن يظهر عند استخدام الهيليوجرام (Holograms) والثرموجرام (Thermographs) والطرق الأخرى الإلكترونية المستخدمة لإنتاج صورة فوتوغرافية فنية ،فإضافة اللون للصورة الفوتوغرافية يماثل إضافة الصوت للأفلام الصامتة والتي خلقت بعد جديد ،وكأى شكل جديد للفن كان للون في الصورة الفوتوغرافية مؤيديها و معارضيها بل لقد عانى العديد من الفوتوغرافيين من تبنية أو تقبله وظلت العديد من الأجيال تتفاعل معه حتى خرج فوتوغرافيون قادرون على التفكير باستخدام اللون.

الفصل السابع

الفوتوغرافيا التشكيلية في القرن التاسع عشر

٧-الفوتوغرافيا التشكيلية في القرن التاسع عشر

يعد فن القرن العشرين هو رد فعل لمدارس القرن التاسع عشر بل إن الفن الحالي يدين بالفضل لكل التقاليد الفنية السابقة ومنذ ثلاثينات القرن التاسع عشر ألهمت الصورة الفوتوغرافية معظم الفنانين بما في الطبيعة من حولهم ،فكانت الفوتوغرافيا من أهم الاختراعات التي ساعدت على هذا التغيير.

شغلت مشكلة إعادة صياغة الطبيعة الفنانين منذ القدم وتغيرت الأبحاث والنتائج تجاهها ،ازدهرت الفوتوغرافيا ونمت فأعطت الفنانين الفرصة لتجربة الفن المعاصر في زمانهم ودراسة الفن القديم الذي لم يكن معروفا لديهم من قبل الفوتوغرافيا (عن طريق دراسة الآثار عن طريق تصويرها فوتوغرافيا) ،ولقد اجتمع ذلك مع عوامل اجتماعية وصناعية وسياسية ساعدت على نمو البحث تجاه أفكار ومعاني جديدة فى الفن،فنرى منذ قمة عصر النهضة في إيطاليا وحتى عام ١٨٥٠ اعتماد الفنانين على رعاية الكنسية ومناصرتها، وتبنى الفنانين الذوق الجمالي تبعاً لرغبة عملائهم عوضاً عن عمل ما يريدوا أن يعبروا عنه وقد ظهر ذلك في الثورة الصناعية بطريقة كبيرة، ثم تجرأ العديد من الفنانين أمثال مانيه ومونيه وغيرهم على التهكم على هذا الشكل من الفن بل وحاربوا التقاليد الشعبية ،فظهرت المدرسة الكلاسيكية الجديدة وأفكارها وتقاليدها الصارمة وما أحدثه كل من دافييد ومن بعده آنجر ثم ظهور المدرسة الرومانتيكية -الناتجة عن الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩- وتعبيراتهم الوجدانية وفي خضم هذه الصراعات للمدارس الفنية والفن وأفكار الفنانين ظهرت الفوتوغرافيا لتغير من فكر وتقاليد الفن بشكل عام بل وتتغير هى بتفاعلها مع مفاهيم الفن الحديثة بشكل خاص وظهر الفنانين المهتمين بالفوتوغرافيا كفن خالص له مقوماته المنفصلة والمتصلة فى نفس الوقت مع مقومات الفن التشكيلى المرئى.

٧-١- بداية ظهور الفوتوغرافيا:

كان لتولد الثورة الصناعية والتي عادة ما تؤرخ في إنجلترا فيما بين ١٧٥٠ و١٨٥٠ واستمرارها ما ساعد على ظهور وانتشار استخدام كاميرا الفوتوغرافيا والصورة المنتجة بواسطتها والناتجة من تجارب واختراعات قرون عديدة مضت.

استفاد الفنانون من نظرية الحجرة المظلمة في عمل اسكتشات للوحاتهم الفنية إلا انه حتى ١٨٣٩ وإتمام العملية الفوتوغرافية باختراع طريقة التثبيت للصورة الفوتوغرافية لم يكن للفوتوغرافيا أي تأثير يذكر في الفن غير كون الفنانين يستفيدون من إحدى نظريات تكون الصورة وليس الفوتوغرافيا كعملية متكاملة ثم انتشرت الفوتوغرافيا وتأثر بظهورها العديد من الفنانين فظهر الفنان الرومانتيكي الفوتوغرافي

أوسكار ريجلاندر (Oscar G. Rejlander) (١٨١٣-١٨٧٥) بأوائل اللوح الفوتوغرافية عن طريق تجميع عدد من السلبيات وطبعها معاً وعرضها في صالون الفن عام ١٨٥٧ ،كما ظهرت حركة الفوتوغرافيا البيكتوريالية القصصية وما يسمى بالحركة الفوتوغرافية الصريحة[١] (Straight Photography) والتى نادت بعدم التدخل في الأصل (السلبية) لعمل أي تعديلات في الصورة أو الرتوش فبدأت الفوتوغرافيا في الاندماج في أشكال الفن المختلفة كوسيط معبر عن فكر وإبداع الفنان الفوتوغرافي.

٧-٢-النزعات الفوتوغرافية في القرن التاسع عشر

انتج الفوتوغرافيون البيكتورياليون صور تشبه أعمال المدرسة التأثيرية وما بعد التأثيرية وتبع آخرون فكر وفلسفة المدرسة الرمزية معتمدين على الهام الطبيعة بل وقد استفادوا من الدراسات التحليلية القائمة على الصورة الفوتوغرافية ومدى قدرتها كوسيط فني على التعبير.

برع البكتورياليون في عمل الكولاج الفوتوغرافي ولم يكن جل اهتمامهم بالقدرة الفوتوغرافية فى عمل طبعات متعددة فحدث التفاعل فيما بينهم وبين أصحاب حركة ما بعد التأثيرية مما أثار لديهم الرغبة في إظهار شكل جديد من أشكال الفن فنشأت حركة الحلقة المتصلة بلندن عام ١٨٩٢ وانتشرت في إنجلترا بل وامتدت إلى معظم بلدان أوروبا وتغير اسمها إلى الحركة الانفصالية الفوتوغرافية ليتشابهوا والفنانون الزيتيون في الأفكار وشكل العرض الفني وفى تحديهم لأفكار مدرسة الفن الأكاديمي بفرنسا.

٧-٣-الفنانون الفوتوغرافيون في العقود الأولى للفوتوغرافيا:

قادت قدرة الفوتوغرافيا على إعادة إنتاج الواقع بتفاصيله متمثلا في عمليات التشغيل الداجيرية(Daguerré's Process) مصنع باريس للعدسات والأدوات العلمية المسمى (Noël-Marie Paymal Lebebours) على تجهيز عدد كبير من الكاميرات الداجيريه عوضًا عن الرسم أو التصوير الزيتى ،فأرسل بعثات من الفنانين والمسافرين لالتقاط صور فوتوغرافية لشتى بقاع الأرض وانتقاء أكثرها إثارة وجمال وتعبير وقلم بعمل ألواح حفر غائر لها مع عمل الإضافات التى يراها مطلوبة ،وقد استخدمت هذه الطريقة فى عمل الرسومات المعروضة عن تاريخ ووصف المعرض المقام فى

---

(١) Ocrirk, stinson, wigg, Bone, Coyton, (Art fundamentals theory and practice), school of art, bawling, Green state, ١٩٩٨.

القصر الكريستالى عام ١٨٥١ والتى نشرتها شركة لندن للطبع والنشر (The London Printing and Publishing Company).

نظر العديد من الفنانين للوسيط الفوتوغرافى بازدراء وتم نقده على الملأ بل لم يكن لديه الرخصة الفنية التقليدية كأى عمل فنى آخر أو كلوحة فنية من ترتيبات وموضوعات ،وعندما بدأ الفنانون الفوتوغرافيون بدراسة الوسيط بنظرة متعمقة وتبنوا التقنية الجديدة كفن ،ظهرت قدرة الوسيط على عمل لوحات فوتوغرافية فنية معبرة ،وكان من بين هؤلاء الفنانين دافيد اوكتافيوس هيل(David Octavius Hill) والنحات الهاوى روجر فنتون(Roger Fenton) سكرتير الجمعية الملكية للفنانين والذى اصبح أول سكرتير للجمعية الفوتوغرافية فيما بعد وأيضا فليب دى لاموت (Phillip de la Motte) عضو جمعية الألوان المائية (Water Colors Society) والذى حضر دروس فوتوغرافية فى الكلية الملكية فى خمسينات القرن التاسع عشر وأستاذ فن الرسم بنفس الكلية ،ومنهم أيضا سكوت ارثر فريدريك(Frederick Scott Archer) النحات الذى اخترع طريقة الكلوديون الرطب (The Wet Collodion Process) وآخرين أمثال وليام اتى (William Etty) و دومينيك انجر(Dominique Ingers) المصوران الزيتيان الإنجليزيان للبورتريهات واللذان استخدما طريقة داجيير أو الكالوتيب كأساس لرسوماتهم الزيتية عوضًا عن التواجد طوال الوقت فى الأماكن التى يرغبان فى تصويرها زيتيًا.

بدأ تأثير العمليات الفوتوغرافية على الفنانين الأصغر سنا مع بداية ظهور الفوتوغرافيا تبعا لزيادة الرغبة فى عمل بورتريهات ولوحات زيتيه من صور فوتوغرافية كما اصبح العديد من هؤلاء الفنانين من منقحى الصور الفوتوغرافية(Freelance Retoucher) أو ملونين يعملون فى استوديوهات البورتريهات فى برلين وباريس ونيويورك ولندن ثم ظهرت تقنية (Cliché Veer) الفوتوغرافية والتى اعتبرت شكل من أشكال التزاوج فيما بين الفوتوغرافيا والرسم الزيتى، فاستخدمها الفنان جين بابيست كاميلى كورت (Jean Baptiste Camille Corot)وآخرين من مدرسة الباربيزون فى أوروبا كما قدمت بواسطة الفنان جون واتان انيجر(John Whetten Ehninger) فى نيويورك.

تتشابه الحركة الفوتوغرافية الواقعية مع أسلوب مدرسة ما قبل رفائيل (Pre-Raphaelite School) للرسم الزيتى فى التأكيد على التفاصيل الحادة وعناصر الموضوعات والتى ما هى إلا محاولات فنية لإظهار قدرتهم على التسجيل بنفس دقة الصورة الفوتوغرافية ،ومن أمثلة اللوحات الزيتية التى استفادت من الصورة

الفوتوغرافية التى أعدها وليام هولمان هانت (William Holman Hunt) والذى اقتبست منه مقولة:"أن الصورة أو المخطط أو النسخة الخاصة الفريدة بنفس سوء طريقة داجيير" (As Ugly as a Daguerreotype).

اشترك الفوتوغرافى جمس جراهام (James Graham) مع هولمان هانت فى رحلته لمنطقة البحر الميت فرسم لوحة "العنزة الهاربة" (The Scopa Goat) الزيتية وبعد عرضها فى لندن نقدت على أنها دراسة فوتوغرافية ،كما أنتج جراهام (Graham) عدد كبير من الدراسات الفوتوغرافية لأعضاء محبى حركة ما قبل رافائيل (Pre-Raphaelite Brotherhood) الذين استخدموا الفوتوغرافيا كأساس لبعض لوحاتهم الزيتية.

وعلى الرغم من محاولات الفنان جون راسكين (John Ruskin) فى الدفاع ضد الادعاءات المتعددة فى أن لوحاتهم الزيتية كانت فوتوغرافية الطابع فى خصائصها فهناك علامات وشواهد عديدة على أن العديد من أعضاء منظمة حركة ما قبل رافائيل لم يستخدموا الفوتوغرافيا بل تأثروا بها فى أثناء تدريباتهم.

أما الفنان فورد مادوكس براون (Ford Madox Brown) فعمل فى سنواته الأولى كملون ومنقح للصور الفوتوغرافية، كما أن ليزل (C. R. Leslie) كاتب سيرة و قصة حياة جون كونستابل John Constable –الفنان الزيتى– قد اختار أن يستخدم الصور الفوتوغرافية الأصلية عن أى طريقة أخرى لعمليات إعادة الإنتاج للصورة التوضيحية فى كتابه "كتيب للرسامين المبتدئين"(A Handbook for Young Painters) المنشور فى ١٨٥٥.

ومع تطور مفهوم الفن الفوتوغرافى سأم الفوتوغرافيون من عمليات التسجيل الوثائقية وظهر عصر الفن الراقى للفوتوغرافيا والذى تشاركت فيه أفكار الفوتوغرافيين الفنانين أمثال وليام ليك بريس (William Lake Price) و أوسكار جوستاف ريجلاندر (Oscar Gustave Rejlander) و هنري بيتش روبنسون (Henry Peach Robinson) فى استخدام طريقة المونتاج لعدد من اللقطات الفوتوغرافية المعدة بعناية عند عملية الطبع على شريحة ورقية واحدة بتصميم وتكوين واحد لصورة فوتوغرافية إبداعية مبتكرة،كما استخدم طريقة الطبع المدمج(Contact print) لعمل صور فوتوغرافية إبداعية.

قام إدوارد جامس مايبريدج (Edward James Muybridge) بسلسلة من تجارب تحليل الحركة الإنسانية والحيوانية حتى توصل الى سلسلة من الفوتوغرافيات المتتالية للحيوانات والحركات الإنسانية ذات التأثير المهم على فناني ذلك العصر كما بالشكل رقم (٧-١).

تأثر الفنان ادجر ديجا(Hilaire-Germain Edger Degas) الرسام الزيتى الفرنسى بالصور الفوتوغرافية فى السنوات الأولى كفنان باستخدامه للمنظور الفوتوغرافى الحقيقى عوضا عن الأساليب التقليدية -والتى تبناها الفنانين من قبله- ويظهر مدى تأثره بأعمال مايبريدج الفوتوغرافية للترتيبات والمواضع الواقعية للأيدى والأرجل فى لوحته الزيتية "لوحة البالية" (Ballet Painting) عاكسا مدى اهتمامه منذ منتصف الثمانينيات فى القرن التاسع عشر بالحصول على كاميرا خاصة به ومن المحتمل أن عدد من رسومه للمناظر الطبيعية (Landscape) والتى قد رسمت زيتيًا من صورة فوتوغرافية قام بالتقاطها وليست من اسكتشاته التمهيدية.

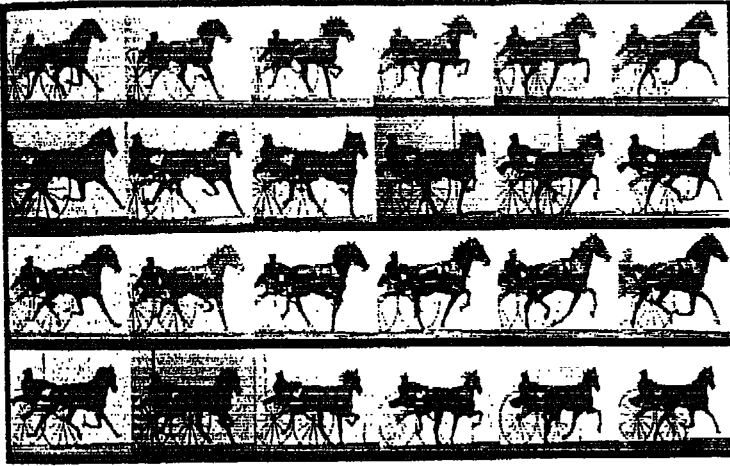
٧-٤-فوتوغرافيا الفن الرفيع(High Art Photography)

تأسس أسلوب فوتوغرافيا الفن الرفيع على يد مجموعة من المصورين الفوتوغرافيين البريطانيين الذين أرادوا لفنهم الفوتوغرافى أن يصل إلى مكانة عالية تشبه فن ذلك الوقت ، كما ابتغوا التميز وطالبوا بحقهم فى عرض صورهم بجانب اللوحات فى المعارض.

بدأ هذا الأسلوب فى الانتشار ووصل إلى ذروة نجاحه فى الفترة ما بين عامى (١٨٥٠-١٨٧٠) حيث كانت الفوتوغرافيا فى بداياتها وبدأت تجذب أنظار الجمهور ،إلا أنه يعتقد أن الفوتوغرافيا لا تعدو كونها مجرد أداة لتسجيل الأحداث وإعادة إنتاجها[1].

احتدم النقاش حول ماهية الفوتوغرافيا ، هل هي فن أم علم ؟ وفى محاولة لنيل استحسان المتلقين ، انتج مصورو الفن الرفيع صورا تشبه اللوحات الزيتية فى الموضوع والشخصيات بقدر الإمكان ، كما كانت الصور تتناول فى الغالب موضوعات أدبية ذات طابع وجدانى باستخدام مؤثرات خاصة ومتنوعة.

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٣٠.



شكل رقم (٧-١)

صور فوتوغرافية متتابعة تعرض لتحليل حركة الحصان

التي قام بها ادوارد مايبردج عام ١٨٧٩.

فقدت فوتوغرافيا الفن الرفيع هذا الاستحسان فيما بعد لدى المتلقين وأصبحت غير موائمة للعصر بعد ظهور سلسلة من التطورات في المعدات مثل الكاميرا المحمولة (Hand Held Camera)و الرول فيلم (Roll Film) مما أعطى القدرة للمصورين الفوتوغرافيين الهواة على إحداث تأثيرات جديدة على أساليب التصوير الفوتوغرافى خاصة والتصوير الفنى عامة،وأغلب هؤلاء المصورين الفوتوغرافيين كان لديهم الرغبة فى أن يصبحوا فنانين جادين وان يقوموا بتنظيم معارض خاصة،وامتازت أعمالهم بالطابع التأويلي والميل إلى المذهب الطبيعي ،وكنتيجة لما سبق تطور هذا الأسلوب بالتدريج ليصبح حركة فوتوغرافية.

٧-٤-١-التفاصيل والمجاز فى فن فوتوغرافيا الفن الرفيع: (Detail and Allegory in the High Art Photography)

قام المصورون الفوتوغرافيون المحترفون بعمل دراسات فوتوغرافية حول الأشخاص والمناظر الطبيعية بتكليف من الفنانين الزيتيين ليرسموها فى لوحاتهم نظرًا لأهمية التفاصيل والدقة التى يرغب الرسام الزيتى فى الحصول عليها فى لوحته ،فتأثر المصورون الفوتوغرافيون بالصورة الزيتية ذات الحجم الكبير والتفاصيل الكثيرة التى يتضح من خلالها مدى الجهد المبذول فظهر، كما نصحهم نقاد الفن بأن الطريقة المثلى للارتقاء بالأجهزة الميكانيكية الجديدة (الكاميرا) لأعمال ذات مستوى رفيع من الفن هو تجنب التعرض لمطابقة المواقف اليومية من تصوير وثائقى صرف، فبدلاً من ذلك يجب أن يقوم الفوتوغرافيون باستعارة موضوعات من الفنانين الزيتيين المعاصرين والتى يعبر الفنان فيها عن موضوعاته بأسلوب المجاز ،فاحتوت صورهم الفوتوغرافية على قصة أو رسالة وجدانية تجسد الشخصيات الشهيرة فى القصائد والأوبرا والقصص فى ذلك الوقت ،ونظرًا لاستحالة وجود مثل هذه المناظر فى الواقع كان عليهم أن يكونوا تلك المناظر بأنفسهم وبذلك أصبح المصورين الفوتوغرافيين خبراء فى إدارة المسرح وتنسيق الملابس وتكوين ستديو حى مفصل،ومن أشهر التقنيات الخاصة التى استخدمها مصورو الفن الرفيع الفوتوغرافيين هو الطبع المركب (Super Impose) وفيه يصور كل عنصر من عناصر الصورة على حده (الأشخاص-الطبيعة-السماء) فوتوغرافيا ثم يتم تركيبهما بطبعهم مجمعين على شريحة فيلمية واحدة ،مثل هذه الصور المركبة كانت تتطلب مهارات فنية عديدة وساعات طويلة من العمل.

٧-٤-٢-موضوعـــات الفـــن الرفيـــع الفوتوغرافـــــى: (The Themes of Photographic High Art)

كان لمجتمع الطبقة المتوسطة الفيكتورية فى بريطانيا أفكار محددة حول شكل الموضوعات المناسبة للعمل الفنى ،فالمناظر التى تتعلق بالأدب والتى تمثل جزء مـــن الحياة اليومية عادة يتم تجنبها إلا فى حالة اصطباغها بالطابع الوجدانى بشكل كبير.

نادى نقاد فن التصوير الفوتوغرافى بجدية ضرورة إزاحة الستار عن كل مـــا هو مألوف وغير مألوف وأن يسيروا على النهج الذى وضعه الرســــامون الزيتيـــون الذين أبدعوا مناظر قصصية ومجازية كانت تهدف إلى توصيل رسالة أخلاقية تحمـــل فى طياتها غرض الوصية والأوامر.

فكان المصـــــورون الفوتوغرافيـــون والرســـامون يســـتوحون فـــى الغـــالب الموضوعات من الشعر والأساطير الشعبية والإنجيل ؛فصــــورة " طريقتـــان للحيـــاة" المركبة لأوسكار رايجلاندر (Oscar Reglander) عام (١٨٥٥) تعد أكــــبر وأشـــهر صورة ذات موضوع مجازى ،كما كان وليام ليك برايس (William Lake Price) فى الخمسينات من القرن التاسع عشر ، و جوليا مارجريت كـــاميرون (Julia Margaret Cameron) فى السبعينات من نفس القرن يفضلان الموضوعات المستوحاة من الشـــعر فاستوحت كاميرون موضوعاتها من شكسبير كما يظهر فى الصـــورة شـــكل (٧-٢) تحت اسم " ادع الرب لعودة الأب سالما" (Pray God Bring Father Safely Home) لعام ١٨٧٠ وهى صورة تعرض لموقف تعليقى بطريقة مذهب الفن الرفيع فتعـــرض مدى نقاء كاميرون ودقتها فى تركيب المجموعات للصور الشخصية ،وفى أمريكا كان للفنان فريد هولاند داى (Fred Holland Day) سلسلة طويلة من الصور عـــن حيـــاة المسيح عام (١٨٩٨).

نجد انشغال الفيكتوريين (Victorian) بفكرة الموت فى العديد من صور الفـــن الرفيع ،كما فى صورة "الذبول" (Fading Away) عام ١٨٥٨ وسيدة شـــالوت (The Lady of Shalott) عام ١٨٦١ لروبينسون (Robinson) و" ليلة فـــى الخـــارج بـــلا مأوى" (A Night Out ,Homeless) عام ١٨٥٧ "لريجلاندر" ،و" ادع الـــرب بعـــودة الأب سالمًا إلى الوطن" لكاميرون وهم أمثلة مطابقـــة لفكـــرة المـــوت ،ومثـــل هـــذه الموضوعات كانت تلائم ما كان يعرف بالأعمال الفنية ،فنظمت جمعيات الفوتوغرافيـــا المنشأة حديثًا معارض تحتوى على نوعية هذه الأعمال فلاقت استحســــان الجمـــاهير والفنانين على حد السواء.



شكل رقم (٧-٢)

جوليا مارجريت كاميرون "ادع الرب لعودة الأب سالما" ،عام ١٨٧٠

تعرض مدى تأثر كاميرون بالأعمال الأدبية فى صورها الفوتوغرافية

٧-٤-٣-تأثير حركة ما قبل رافـــائيل علــى الفــن الفوتوغرافــى : (The Pre-Raphaelite Influence on photographic art)

بلغ استخدام المجاز أقصى مداه فى فوتوغرافيا الفن الرفيع إلا أنه اشتهر قبـل ذلك بفضل اللوحات التى قدمها فنانو الحركة الرومانسية الذين دعمـوا الموضوعـات التاريخية فبرع الفنان "ديلاكروا" (Delacroix) بفرنسا و"تومـاس كـول" (Thomas Cole) فى أمريكا ،ونظرًا لكون الفن الراقى(High Art) هـو فـى الأصـل حركـة إنجليزية فإن أسلوب الرسم الذى أثر عليه خلال خمسينات القرن التاسع عشر كان مـن صنع "رابطة ما قبل الرافائيل" وهم تلاميذ درسوا الفن فى المدرسة الأكاديمية الملكيـة للفن أمثال "جون ميلايـس" (John Millais) و"وليـام هولمـان هـانت" (William Holman Hunt) و "دانت جابريل روزتـــى" (Dante Gabriel Rossetti) والذيـن اجتمعوا واتحدوا تحت مسمى اشتهر بعد ذلك وهو "رابطة ما قبل الرافائيل".

أصر أعضاء هذه الجماعة على ضرورة جديـة الموضوعـات المتناولـة ، وغالبًا ما اختاروا عرض أجزاء من القصص والقصائد ، كما عارضوا ما اعتـــبروه بالرسم البالى وأساليب التلوين التى سادت معظم الفنون الأوروبية فى فترة مـــا بعـد عصر النهضة وأرادوا العودة إلى نقاء اللوحات الدينية الإيطالية قبل عصر رافـــائيل وعصر النهضة الكبرى ،كان هؤلاء الفنانون فى حالة ثورة على المبادئ الجمالية التى وضعها "سير جوشيو رينولدز" (Sir Joshua Reynolds) وهو أول رئيس للأكاديميـة الملكية والذى شجع الرسامين الإنجليز على استخدام الإضاءة المغرقـة فـى الدرامـا والتركيبات المقولبة وابتكر أساليب للرسم بالفرشاة ، وقد انتقدت "رابطـــة مـــا قبـل الرافائيل " الفنانين "رينولدز" و "روبنيز" و "رمبرانت" لتناولهم للشكل الثلاثى الأبعـــاد بطريقة متناثرة ،فكان لكل فرد من هذه الجماعة أسلوبه الخاص فى التناول إلا أنـــهم اشتركوا فى اعتقادهم بأن من سبقوهم أفرطوا فى استخدام كآبة الموضوعات والألـوان ، فقد كان اختيار الهولنديين للموضوعات ممل وباهت للغاية ،وطالمـــا أن للفـن دور أقوى من ذلك فى الأخلاق فقد حان وقتئذ عرض روحى مفيد للإنسانية ،فشعور هؤلاء الفنانين بعمق ما يقدموه واهتمامهم بحقيقة الطبيعية عبروا عنه بالمزج بين رومانسـية القرون الوسطى والتركيز على الإغراق فى التفاصيل ،فقد اعتـبروا التواضـع أمـام الطبيعة والإخلاص فى وصفها سيؤدى بهم إلى استرداد الاحترام الدينى الـذى فقدتـه اللوحات الأكاديمية ،وربما يكون وصفهم الواقعى للأسرة والأصدقاء هو أعظـــم مـــا قدمته "رابطة ما قبل الرافائيل" إلا أنهم أخضعوه لرومانسيتهم وموضوعاتهم الروحية.

تميزت لوحات عصر ما قبل الرافائيل بالألوان القوية النابضة بالحياة ، أمـــا الخصائص الأخرى كالوضوح فى الخطوط وحدتها وشدة التدقيق فكانت تعـزى إلـى

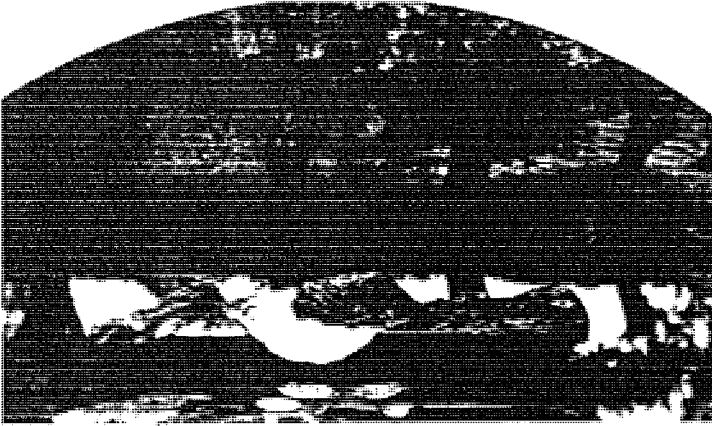
تأثرهم بالفوتوغرافيا ،فكلاً من "ميلايز" و" روزيتى" استخدما الصـــور الفوتوغرافيـــة كمرجع مناسب ودقيق لرسم اللوحات الشخصية ومناظر طبيعية تمتاز بالدقة.

أحد أهم الانتقادات التى وجهت إلى أسلوب الرسم فى هـــذه الفـــترة هـــو أن الإصرار على نقل الطبيعية كما هى قد يؤدى إلى تقبل عام للفوتوغرافيا ،وكانت تلـــك الفكرة افترائية ،حيث أن القليل فقط اعتقدوا أن الصور التى التقطت بالآلة من المحتمل أن تكون قادرة على التأويل الروحى ،ولم تكن العلاقة بين الرســـامين والمصوريـــن الفوتوغرافيين على وفاق ، كما أنه لم يتحدد بعد دور الفوتوغرافيا المفترض أن تلعبه.

منذ خمسينات القرن التاسع عشر حاز رسامو حركة ما قبل الرافائيل بدعـــم من الطبقات المتوسطة التى ظهرت حديثًا ، فقد راق لهم هذا الأسلوب نظرًا لطريقـــة الرسم التى امتازت بالدقة المتناهية والألوان والرسالة الأخلاقية الواضحة والتى كـــانت تبث عبر استخدام الرموز (زنبق تدل على البراءة وكتب للعفة) ،وهذا كله كان يـــدور فى إطار الاهتمام بالقيمة عند الفيكتوريين ،فتأثر فنانو هذا العصر بالتفاصيل الموجودة فى الصورة الفوتوغرافية ، بينما تأثر المصورون الفوتوغرافيون بمضمون اللوحـــات لهؤلاء الفنانين ويتضح ذلك عند المقارنة بين الصورة المركبة لهنرى روبنسون "سيدة شالوت" (The Lady of Shalott) ،عام ١٩٦١ كما بالشـــكل رقـــم (٧-٣) فاســـتخدم روبينسون أشعار تينيسون (Tennyson) واستوحى منها التجهيزات التى أعد بها هـــذه الصورة ،وصورة "أوفيليا" (Ophelia) لجون ميلايس (John Millais) عام ١٨٥٢كما بالشكل رقم (٧-٤) التى صورت قبلها بتسع سنين،استمد ميلايس فكرة الصورة مـــن قصة هاملت عارضا مدى الاهتمام بالتفاصيل والألوان البراقة و الحـــدود الخارجيـــة الحادة وكل هذه التفصيلات والعناصر تشبه اسلوب حركة ما قبل رفائيل التى أثـــرت فى صور الفن الرفيع بشدة.

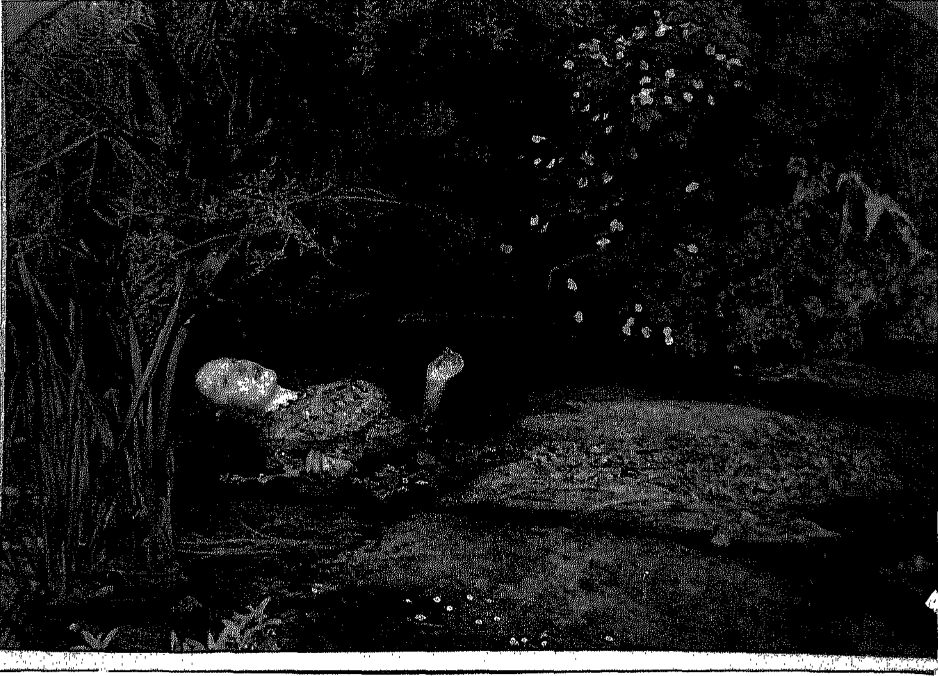
انفردت "جوليا كاميرون" بمشاهد من أعمال شكسبير مثل صورة "الملك لـــير وبناته" (King Lear and his Daughters) كما بالشكل رقم (٧-٥) وهى أحد صـــور كاميرون الملهمة من أفكار موضوعات حركة ما قبل رافائيل ولقد قام زوجها بـــدور الملك لير، وهو ما يعكس اهتمام هذا العصر بالدراما الشعرية ، كما كـــانت الرمـــوز تستوحى أيضًا -فى الصور الفوتوغرافية- من الأعمال الأدبية ،فضوء الأصيـــل كـــان يرمز إلى الموت والأطفال لإضفاء مشاعر الشفقة على المشهد، وقـــد اســـتخدم هـــذا الأسلوب فى لوحات حركة ما قبل رافائيل والصور الفوتوغرافية بأسلوب الفن الرفيـــع على السواء.

شكل رقم (٧-٣)



هنرى بيتش روبينسون (سيدة شالوت) عام ١٨٦١

استخدم روبينسون أشعار تينيسون (Tennyson)،واستوحى منها التجهيزات التى أعد بها هذه الصورة.



شكل رقم (٧-٤)

جون ميلايس "أوفيليا" عام ١٨٥٢

تعرض مدى تأثر الفن الرفيع بحركة ما قبل رافائيل



شكل رقم (٧-٥)

جوليا مارجريت كاميرون "الملك لير و بناته"

الصورة مستلهمة من أفكار موضوعات حركة ما قبل رافائيل.

سادت تلك اللوحات معارض الأكاديمية الملكية فى بريطانيا خلال خمسينات القرن التاسع عشر ،وعلى الرغم من انحلال جماعة "رابطة ما قبل رافائيل" عام ١٨٥٦ ، إلا أنها اشتهرت بعد ذلك وأثرت على الفنانين بدرجة كبيرة ، فالسرياليين على سبيل المثال اهتموا بالتفاصيل كثيرا ،وفى النهاية حكم على هذه الحركة بالانتهاء حيث كانت مجرد وسيط مبدع متعلق بالماضى.

٧-٤-٤-التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة فى الصور الفوتوغرافية باسلوب الفن الرفيع : (Photographic Techniques that used in high art photography)

كانت حدة الصورة الإجمالية تعد ركيزة أساسية عند مصورى فوتوغرافيا الفن الرفيع ، إلا أن القدرات التقنية للكاميرا فى هذا الوقت صعبت من الأمر،وتوافق ظهور فوتوغرافيا الفن الرفيع مع التغير إلى شرائح الكولوديون (Collation) الزجاجية فى أوائل خمسينات القرن التاسع عشر، والتى كانت بطيئة للغاية (مساوية لحساسية ١ ASA١) وأقصى اتساع للعدسة فى الكاميرات نادراً ما تجاوز(F١١)،لذا فالتعريض طويل جدّا ويعنى وجود مشكلة دائمة فى تثبيت الموضوعات المتحركة بالإضافة إلى ذلك فإن استخدام عدسات طويلة البؤرة (Long Focus Lenses) مع الكاميرات الكبيرة جعل من المستحيل تُحديد الموضوعات التى تظهر فى أمامية الصورة والتفاصيل التى فى الخلفية إلا إذا استخدمت فتحة عدسة أقل لتعطى حدة اكبر فى الصورة ،لذا فإن أجزاء مختلفة من الصورة كانت تصور على حده ثم تجمع لتشكل صورة كاملة ،وذلك عن طريق إما المونتاج أو عمل طبعات متعددة.

اهتم مصورو المناظر الطبيعة الفوتوغرافيون الأوائل بتجارب الطبع من أكثر من نيجاتيف ،وذلك لأن الشرائح الحساسة للون الأزرق لم تكن بإمكانها إظهار تفاصيل الساحب فى السماء ،وعادة ما تكون تفاصيل الأرض الخضراء ذات نفس المستوى التعريض (Exposure) ويتمثل الحل لتلك المشكلة فى عمل سلبيتين منفصلتين من نفس وجهة النظر(زاوية الرؤية)، وتعريض أحدهما تعريض صحيح للسماء والآخر تعريض صحيح أيضا للأرض ،وبعد ذلك يتم حجب المناطق غير المرغوب فيها بحذر ،ثم الطبع على ورقة طبع واحدة وبذلك تظهر التفاصيل بوضوح فى كلتا المنطقتين كما بالشكل رقم (٧-٦) لصورة "زهور الجيلى"(The Gilly Flower) عام١٨٨٠.

استفاد مصورو الفن الرفيع الفوتوغرافيون من هذا التكنيك وذلك عن طريق وضع اسكتش للمشهد على الورق فى البداية ،ثم عمل نيجاتيف وطبع لكل شكل أو مجموعة أشكال كل على حده ،كل جزء يضاء ويوضع بحرص ثم يظهر على شاشة محدد الرؤية فى نفس المكان والحجم الذى كان عليه فى الاسكتش الأول ،ولإعداد



شكل رقم (٧-٦)

هنرى بيتش روبنسون "زهور الجيلى" عام ١٨٨٠

وهى عبارة عن تركيب لاثنين من السلبيات ،فقام بطبع سلبية لمقدمة الصورة والأشكال ثم سلبية للخلفية.

الصورة المجمعة المطبوعة النهائية يلزم تغطية الأجزاء غير المرغــوب فيــها فــى السلبية بورقة سوداء مهيأة لتغطية الأجزاء غير المرغوب فيها ثم طبــع كــل سـلبية بطريقة الطبع المتلامس بالتنسيق المحكم على ورقة كبيرة من ورق الالبيوميـن (Self-darkening Albumen Paper)،ثم قص الأشكال التى طبعت من قبل بدقة وتوضـــع صور الأشكال على الورقة لتعمل كأقنعة بينما تعرض شريحة الألبومين بأكملها مـــن خلف السلبية والتى تحتوى على تفاصيل خلفية الموضوع ،وفى النهايـــة يتـم تنقيـح (Retouched) أى وصلات ملحوظة بعد الطبـــع ،كمـا فـــى صـــورة "كـــارولينج" (Carolling) عام ١٨٨٧ للفنان هنري بيتش روبينسون وتمكن من تنفيذ هذا التكنيــك نظرًا لكبر حجم الكاميرات والشرائح الفيلمية فى ذلك الوقت كما بالشـــكل رقــم (٧-٧)،وكذلك لممارسة طريقة الطبع المتلامس (Contact Printing) بــدلاً مــن تكبــير السلبيات بالإضافة إلى خصائص الإعتام الذاتى للورق (Self-darkening) الذى سـمح بفحص الكثافة والوضع لكل شكل على حده.

بدأت الجمعيات الفوتوغرافية بالانتشار فى جميع أنحاء العالم منذ أوائل العقــد السادس من القرن التاسع عشر ،والتى فتحت أبوابها للجماهير بمعارضها السنوية ،كما اهتمت بها الصحافة وقامت بتغطيتها إعلاميا ،فأصبحت تلك المعارض عامل مهم فــى ذياع صيت المصورين الفوتوغرافيين ووسيلة للدعاية للمحترفين منهم لبيع صورهم.

٧-٤-٥-رواد فوتوغرافيا الفن الرفيع (Leader of High Art Photography)

كان هناك عدد قليل من أنصار أسلوب الفن الرفيع فى أمريكا مثل جون مايال (Johan E. Mayall)من فيلادلفيا ،أما فى بريطانيا فقد انتشر بصورة أكبر ،ومعظـــم ممارسى الفوتوغرافيا اتجهوا إليها ولديهم خلفية تقليدية وتدريب بسيط عن الفن.

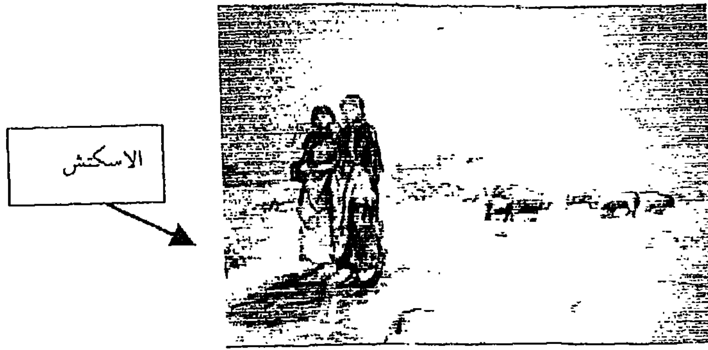
٧-٤-٥-١-أوسكار جوستاف ريجلاندر (Oscar Gustave Rejlander)

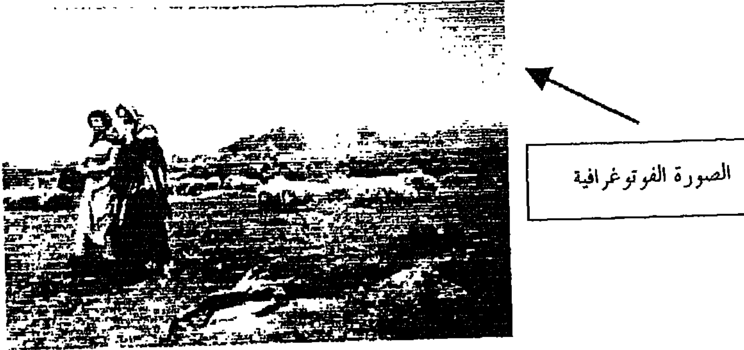
استقر اوسكار ريجلاندر فى وولفر هامبتون (Wolver Hampton)بــانجلترا فى العقد الرابع من القرن التاسع عشر وظل فيها حتى انتقل إلى لندن عــام (١٨٦٢) طور تقنية عمل الطبعات المدمجة (Combination Prints) الفوتوغرافية وهى دمــج لعدد اثنين أو ثلاث من النيجاتيفات لعمل صورة واحدة.

عمل كفنان تقليدى للبورتريهات وعرض لوحاته الزيتية فى الأكاديميــة الفنية فى عام ١٨٤٨[١] ،ومنذ عام ١٨٥٦ أصبح صديقًا للعديد من

---

(١)ibid.





شكل رقم(٧-٧)

هنرى بيتش روبينسون "كارولينج" عام١٨٨٧،

وقام فيه بعمل اسكتش مسبق قبل التصوير ثم قام بعمل سلبيات منفصلة للأشكال و للأشخاص وللمنظر الطبيعى ثم طبعهم على نفس الشريحة الفيلمية من ورق الألبيومين.

أعضاء المجتمع فى المدينة خاصة الممثلين مثل جـــون كولمـــان(John Coleman) صاحب المسرح الملكى فســاعد هذيــن الاهتمـامين -الرســم وصداقــة الممثليــن المسرحيين- على تكوين أسلوبه الفوتوغرافى.

افتتح استديو تصوير فوتوغرافى فى منطقة ميدلاند ببريطانيا ،تمثل جزءاً من عمله فى إمداد الفنانين بدراسات حول الأشـكال والموضوعــات المختلفــة ،وكــانت صورة"طريقتان للحياة" بمثابة بيان عن وجهة نظره فى العمل ،أما الهدف الرئيسى من ذلك فهو إثبات أن الفوتوغرافيا هى أكثر من مجرد مساعد ميكانيكي للفنان ،ولقد تــم إعداد القليل من الطبعات لصورة "طريقان للحياة" ولم يكن أى مـــن هــذه الطبعــات الأصلية يتطابق مع الآخر أو مع الأصل.

انتخب ليكون عضو فى الجمعية الفوتوغرافية بإنجلترا عام ١٨٥٦وفى العـام التالى عبر عن لوحته الفوتوغرافية طريقين للحياة بمقالته التى أعدها لمعرض الكنــوز الفنية بمانشستر بإنجلترا والذى هو بمثابة فرصة لعرض أعماله هو وزملائه لتوضيــح ما يمكن تقديمه فى مجال المجاز الفوتوغرافــى وللمــرة الأولــى تعــرض الصــور الفوتوغرافية جنبًا إلى جنب بجوار اللوحات والتماثيل الشهيرة ،فعرض ريجلاندر عدة صور أشهرها "طريقتان للحياة" ،احتشد الجمهور أمامها لمحاولة حل لغز المجاز الـذى شرحه فيما بعد فى جريدة الجمعية الفوتوغرافية فى لندن فى أبريل عام ١٨٥٨ والتــى أعاد فيها تقديم رسمة توماس كوتشر (Thomas Couture) للوحته "فترة اضمحـــلال الرومان (Les Romains de la Décsence) عام ١٨٤٧ ،وتعرض صورة طريقيـــن للحياة شخصان فى ريعان الشباب وقد حان الوقت لتلبية نداء الواجب واختيار دورهمـا فى الحياة ، أحدهما يختار أن يحيا حياة مستقيمة من التدين والمعرفة ، بينمـــا الآخــر يختار حياة البطالة والمقامرة والرذيلة ،أثارت تلك الصورة حفيظة الفيكتوريين ،حيـث رأى البعض أن هناك شخصيات محددة فى الصورة كانت مبتذلة وغير محتشمة لذلـك تم تغطية الجزء الأيسر من الصورة عند عرضها بعد ذلك فى اسكتلندا ،ولقـــد زادت شهرته عندما اعترف بأهميته فى قصر باكينجهام (Buckingham) عن طريق الملكــة فيكتوريا والتى اشترت الطبعة الأصلية لصورة طريقين للحياة للأمــير ألــبرت بعــد معرض مانشستر ،وبيعت عدة نسخ منها إلا أن ذيوع تلك الصورة والجدل حولها أثبط من همة ريجلاندر ،الذى قام بعدها بتصوير عدد محدد من الأعمال المجازيــــة ولــم يكرر تجربة بمثل هذا الحجم الصورة فى حجمها الذى عرضت بــــه وهــو ٣١x١٦ بوصة (٤٠×٧٩سم) كما بالشكل رقم (٧-٨).



شكل رقم (٧-٨)

أوسكار ريجلاندر قطاع من صورة"طريقتان للحياة"

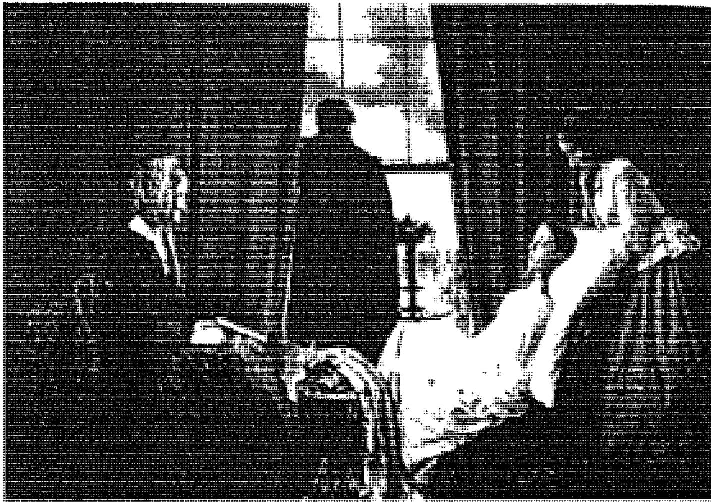
وفى عام ١٨٧٠ وضع نظرية تقول إن المجرم يمكن التعرف عليه عن طريق أذنيه وهذا ما جعل شارلز داروين (Charles Darwin) يبحث عنه فى الغالب راغبا فى أن تعطيه الصور الفوتوغرافية وصف للعواطف والانفعالات الداخلية لتصبح الصور المعروضة فى كتابه التالى باسم التعبير عن العواطف للإنسان و الحيوان (The Expression of Emotions in Man and Animals) فقام ريجلاندر بالتقاط الصور الفوتوغرافية في الكتاب بل وكان الموديل فى بعضها، ونشر الكتاب فى (١٨٧٢) بأول صور فوتوغرافية معدة بطريقة تشغيل الهليوتيب (Heliotype Process) والتى اخترعها (Ernest Edward) ،فأخذت إحدى صوره التى تصف بكاء طفل شعبية كبيرة ويُقال أن ريجلاندر قد باع أكثر من (٣٠٠,٠٠٠) نسخة منها.

٧-٤-٥-٢-هنرى بيتش رينسون:(Henry Peach Robinson)

ولد فى لودلو (Ludlow) وعمل كمساعد لبيع كتب ومثل ريجلاندر فقد كان رسام زيتى موهوب وله صور استحسنتها الأكاديمية الملكية فى عام (١٨٥٢) بينما كان فى عمر ٢٢ عام فقط.

اهتم بالفوتوغرافيا وأنشأ ستديو فى ليمنجتون(Leamington) عام (١٨٥٧) ،وكجزء من ستديو تقليدى تجارى للبورتريهات فلقد باشر عمله فى سلسلة من الطبعات المدمجة والتى تم عرضها فى العديد من المعارض العالمية حتى نهاية القرن التاسع عشر، فصورة "الذبول"(Fading Away) عام (١٨٥٨)كما بالشكل (٧-٩) ذات التكوين العاطفى الذى يصف ويصور المرض لفتاة صغيرة قريبة من الموت وهو مشهد محبوب لدى الفيكتوريين لفتاة تحتضر ومحاطة بأقاربها الذين حزنوا لفراقها ،نالت تلك الصورة نجاحًا منقطع النظير عند عرضها بعد ذلك فى معارض أخرى فى بريطانيا وأوروبا وأمريكا وقد تم تنفيذها باستخدام تكنيك الطبع المتعدد من خمس سلبيات،وهى أول صورة مركبة عرضت "لروبنسون" فى الجمعية الفوتوغرافية فى لندن فى معرضها السنوى عام (١٨٥٨)، مما شجع "روبنسون" على عمل صور أخرى باستخدام الطبع المتعدد لعرضها فى المعارض السنوية للجمعية وهى عادة استمر فيها لمدة تجاوزت العشرين عامًا.

افتتح ستوديو آخر فى تيمبريدج (Timbridge Wills) عام ١٨٦٨ وحاضر وكتب عدد من الكتب فى المفهوم الفنى للفوتوغرافيا مثل كتاب التأثير البكتوريالى القصصى فى الفوتوغرافيا (Pictorial Effect in Photography) والتى صدرت أول



شكل رقم (٧-٩)
هنري روبينسون " ذبول" عام ١٨٥٨

نسخة منه فى عام ١٨٦٩ وهى من أوائل الكتب التى تعرض فيها الصـــور بطريقـة طبعة الوودتيب (Woodburytype Print).

كتب روبنسون كتب أخرى مثل "صور صنعـــت بالفوتوغرافيـا" (Picture Making by photography)عام ١٨٨٤ والذى شرح فيه تقنياته ونظرياته ،ولكنه بدءا من ذلك الوقت تحول إلى السلبية الواحدة للموضوع المصور متبعًا فى ذلـك أسـلوب الرسم الأكاديمى ،وقد أعد هـذا الكتـاب وكتـاب التـأثير البكتوريـالى القصصـى للفوتوغرافيا متأثرا بفن الفوتوغرافيا الراقي (High Art Photography) لذلك الوقت.

انتخب كنائب رئيس فى الجمعية الفوتوغرافية فى عام ١٨٨٧، ولقد اســتقال من العمل التجارى فى السنة اللاحقة وأصبح من مؤسسى فكرة حركة الحلقة المتصلـة (Linked Ring) فى عام (١٨٩٢).

تمتاز أعماله بالدقة الشديدة والاهتمام بالتفاصيل ومهارته الشخصية حتـى أن الفواصل بين النيجاتيف لم تكن ملحوظة على الإطلاق.

٧-٤-٥-٣-جوليا مارجريت كاميرون: (Julia Margaret Cameron)

تم توجيه النقد جوليا مارجريت مصورة الفوتوغرافيا للبورتريـهات وذلـك كونها تقوم بالتقاط صورة فوتوغرافية تقترب تقنياتها وأسلوبها مـن الرسـم الزيتـى بموضوعاتها المجازية والتى ينقصها الإقناع والتخيل على غرار نقد فنانى البـاربيزون كونهم يرسمون لوحات زيتية فوتوغرافية الخصائص فى تفاصيل موضوعاتهم ،ولـها مجموعاتها الأخاذة من البورتريهات عن أسرتها وأصدقائها ،وكذلك صور مسـرحية عديدة بأسلوب الفن الرفيع ،وبالمفهوم الحالى فإن غالبية تلك الأعمال تبدو غير متقنـة ،حيث أن بها بعض الأدوات المساعدة(props) المرتجلة والملابس كانت بالية ،إلا أنها كانت ترضى جمهور ذلك الوقت المتعطش للمجاز والعاطفة.

عرضت أعمالها التركيبية فى جمعية الفوتوغرافيا وحـازت علـى إعجـاب المصورين الفوتوغرافيين هناك فى حين أن البورتريهات لم تحظ بهذا الإعجاب ،كمـا عرضت الجمعية الفوتوغرافية صور الفن الرفيع "لكاميرون" فى ستينيات القرن التاسع عشر حيث لاقت إعجاب النقاد والفنانين.

٧-٤-٥-٤-فريد هولاند داى: (Fred Holland Day)

مصور غريب الأطوار ، أكمل أعماله التصويرية القصصية بأسلوب الفن الرفيع فى أمريكا في أواخر لتسعينات القرن التاسع عشر بعد أن فقدت تلك الحركة وجودها فى بريطانيا ،له مئات الصور التى تتناول موضوعات متعلقة بالكتاب المقدس وأشهرها صورة "الأيام السبعة الأخيرة" (The Last Seven Day) عام (١٨٩٨) ، والتى صور نفسه فيها كالمسيح وهو على الصليب كما بالشكل رقم (٧-١٠) .

٧-٥-التصوير البيكتوريالى (القصصى) (Pictorialism)

تهتم الصورة الفوتوغرافية البيكتوريالية القصصية بإحساس المتلقى بالجمال فى المقام الأول قبل موضوع البحث ،فتوافق الأساليب والخطوط وتوازنها كوسائل لتوحيد عناصر الصورة أهم من التعبير الحقيقى ، كما تتجنب فلسفتهم تناول موضوعات دنيوية أو قبيحة ؛ويحل محلها التفاصيل التى تضاف برفق للإيضاح ومعالجة الأسلوب للحصول على مؤثرات جمالية.

تطورت حركة التصوير البيكتوريالى القصصى فى ثمانينات القرن التاسع عشر واستمرت حتى العشرينات وأوائل الثلاثينات من القرن العشرين ،فى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر كانت تلك الحركة بمثابة رد فعل ضد عالم مصورى الفن الرفيع الفوتوغرافى ،وعزم الفوتوغرافيين القصصيين (Pictorialist) على توضيح أن الفوتوغرافيا فن راقى فى حد ذاته،كما ظهر شعور شائع للفنانين فى مختلف المجالات بالرغبة فى التعبير عن شخصياتهم ومواهبهم دون التقيد بالتقاليد الصارمة فأدى هذا الاستياء إلى نشأة عدة حركات انفصالية وفى نفس الوقت تغيرت الفوتوغرافيا بشكل سريع ومفاجئ ،وبحلول الثمانينات من القرن التاسع عشر أصبح التصوير الفوتوغرافى مهنة منتشرة يستطيع امتهانها كل إنسان يملك الموهبة بل بدأ الفنانون الهواة فى التأثير على شكل المشهد الفوتوغرافى وأثبتت الحركة أنها عالمية وتضم عدد كبير من المعارف والمفاهيم المختلفة متضمنة المذاهب الطبيعية والتعبيرية.

نظم المصورون الفوتوغرافيون البيكتورياليون معارضهم العالمية من عام ١٨٩٠ وحتى ١٩٠٠ فى أوروبا وأمريكا ،أما فى لندن فقد تكونت جماعة "رابطة الحلقة المترابطة" (The Liked-Ring Brotherhood)عام ١٨٩٢ ،وأقامت معارض فنية فوتوغرافية سنوية من عام ١٨٩٣ وحتى عام ١٩٠٩،فى هذه الأثناء كون ألفريد ستجليتز (Alfred Stieglitz) جماعة أطلق عليها اسم "المصورون الانفصاليون" (Photo-Secessionists).



شكل رقم (٧-١٠)

فريد هولاند داى "الأيام السبعة الأخيرة" عام ١٨٩٨

ساعدت الاختراعات الجديدة من عدسات البؤرة الناعمة (Soft-Focus)وصمغ ثانى كرومات الصوديوم الهجين (The Hyprid Gum Bichromate) وعمليات الطبع بالكربون (Carbon printing process) المصورين الفوتوغرافيين على التحكم فى النتائج المرجوة بدرجة كبيرة ،وبشكل عام كانت الجماعات الانفصالية تشكل خطراً يهدد الجمعيات الفوتوغرافية المتحفظة ،وكان ينظر إليها باعتبارها حركات منشقة وخطيرة ،إلا أنهم وبمرور الوقت حازوا على القبول فى المعارض الفوتوغرافية.

فى عام ١٩٠٨ بدأت تحدث بعض التصدعات والشقوق بين البيكتوريالين (أصحاب النزعة القصصية) أنفسهم، إلا أن الأسلوب كان قد ترسخ بالفعل فى مخيلة الجمهور ،وأصبح أسلوب التصوير البيكتوريالى هو السائد بين الهواة واستمرت ممارسته فى النوادى والجمعيات الفوتوغرافية حول العالم ،فساهمت تلك الحركة بشكل كبير فى تقبل الفوتوغرافيا كشكل من أشكال الفن ،وأصبحت البيكتوريالية أخيرًا المؤسسة الفوتوغرافية الجديدة.

٧-٥-١-العوامل المؤثرة فى المذهب البيكتوريالى الفوتوغرافى

نشأت الحركة البيكتوريالية نتيجة للاضطراب المتزايد بين التقاليد الموجودة والأفكار الجديدة غير التقليدية ،واعتقد عدد كبير من المصورين الجادين بأن أسلوب الفن الرفيع كان مضللاً ،وأنه لابد من تطوير جماليات الفوتوغرافيا لتصبح شكلاً مستقلاً من أشكال الفن.

كان الاتجاه نحو شكل طبيعي أكثر لموضوع البحث إلا أنها لم توصف بالواقعية التحليلية ،فأعمال رابطة ما قبل الرافائيل والتى تمتاز بدقة التفاصيل كانت لا تزال منتشرة بين الناس ،إلا أن استخدام "تيرنر" (Turner) للضوء أثر على بعض البيكتورياليين فوجههم نحو صور أقل فوتوغرافية وأكثر تأويليه.

كان لدى الفنان المعاصر "جامس ويستلر"* (James Abbott McNeill Whistler) اتباع كثيرون اهتموا بالتصوير الفوتوغرافي ،وكان يؤمن بأن الجمال لابد أن يُرى فى الصورة نفسها وليس فى موضوعها ،اهتم فى لوحاته الزيتية واكلشيهاته بالتعامل الأكبر مع اللون والكثافة على حساب الاهتمام بالتفاصيل للتأكيد على الجو العام كما كانت له مساهماته الخاصة فى الصورة الفوتوغرافية الفنية،كما حول الأشياء الدنيوية إلى أعمال فنية كرد فعل للموضوعات الفيكتورية النموذجية فى اللوحات ،وقد تكرر ذلك مع "ويستلر" فى اختياره للعناوين الشعرية مثل "لوحة ليلية وسيمفونية"(Nocturne and Symphony) التى قلدها المصورون الفوتوغرافيون أيضًا

---

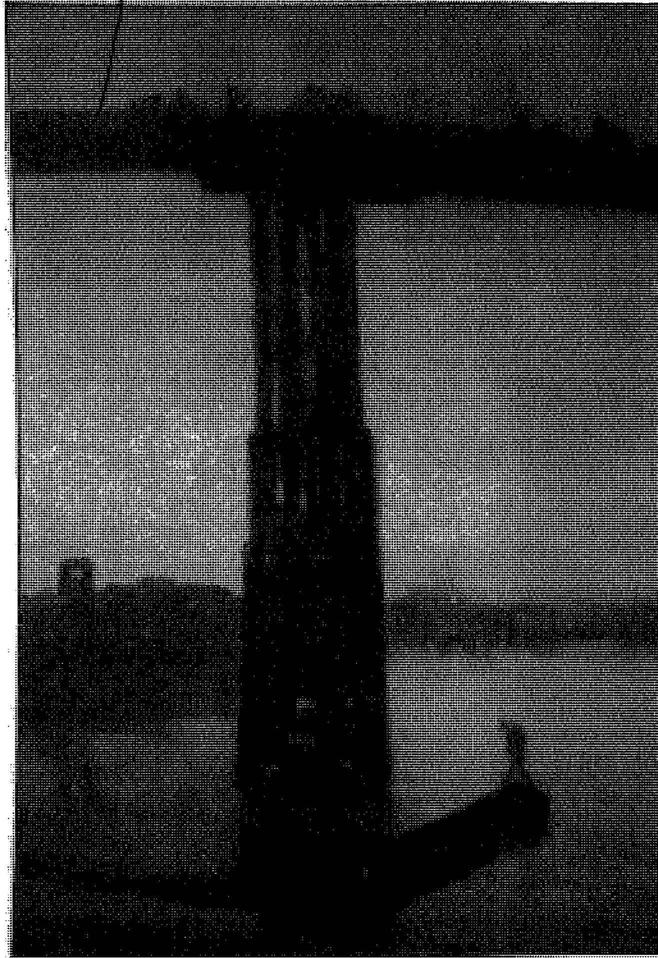
* James Abbott McNeill Whistler: فنان أمريكى المولد ،قدم الكثير لنقل الفن الزيتى الفرنسى الحديث لإنجلترا

ومن أعماله "صورة لمشهد ليلى بالأزرق :جسر باترسى القديم " (Nocturne in Blue: Old Battersea Bridge) عام ١٨٥٧-١٨٧٢ والتى الهم فيها ويستلر بضوء القمر ورحلة القارب على طول نهر ثامث (Thames) بلندن ،مستخدما الكثافات اللونية المخففة فأبدع شكل من أشكال المشاهد الليلية كما بالشكل رقم (٧-١١).

وفى فرنسا اشتهرت لوحات "كوروت" (Jean-Baptist Corot) ذات الألوان الناعمة والتفاصيل غير الواضحة منذ أواخر الخمسينات من القرن التاسع عشر ، إلا أن الأثر الكبير للرسامين الانطباعيين يبدأ منذ عام ١٨٧٠ ،فظهر تأثير الفنان الزيتى" ديجاس"(Degas)على موضوعات وتركيبات البيكتورياليين الفرنسيين الفوتوغرافيين وخاصة فى أعمال المصور الفوتوغرافى "ديماشى" (Demanchy) ،ومن المثير حقا ملاحظة أن طريقة عمل الفنانين الزيتيين تأثرت بالفوتوغرافيا أيضًا، فقد اعترف "ديجاس" و"مونيه" بتأثرهما بالفوتوغرافيا فى لوحاتهم ،ويظهر ذلك فى طريقة تسجيلهما للحركة ومشاهد التجمعات.

بدأ الفن اليابانى يصل إلى الغرب في أواخر القرن التاسع عشر عن طريق دراسته على يد الفنانين المهتمين باستحداث أشكال الفن،فقد أثرت التركيبات غير المعتادة والاستخدام البنائى للأشكال القوية والنابضة بالحياة لهذا الفن على الفنانين بدرجة كبيرة ،قام المصورون الفوتوغرافيون بتكييف بعض هذه المؤثرات لكى توافق رغباتهم ووسيطهم مع الحذر فى استخدام الضوء والتعريض ،مثل أعمال إدوارد شتايشن (Edward Steichen) وبعض صور فريد هولاند داى (Fred Holland Day) والفين لانجدون كوبيورن (Alvin Langdon Coburn).

سمح التقدم الذى طرأ على عالم الطباعة بنشر الصور الفوتوغرافية فى الكتب والمجلات لأول مرة ،مما أدى إلى اتساع دائرة جمهور الفوتوغرافيا ،فأصبحت الصور فى متناول الجميع حول العالم ،وبحلول ستينات من القرن التاسع عشر استخدمت طريقة وودبايرتيب (Woodburytype) لعرض كتب الفن الباهظة التكاليف ،وفى الثمانينات من نفس القرن أمكن نشر صور واقعية فى الجرائد والصحف باستخدام الشرائح نصف اللونية (Halftone) والتى تعطى إحساس طبيعى للصور المنتجة للمجلات والجرائد.



شكل رقم (٧-١١)

جامس ويستلر "صورة لمشهد ليلي بالأزرق :جسر باترسي القديم " (Nocturne in Blue: Old Battersea Bridge) عام ١٨٧٢-١٨٥٧

٧-٥-٢-التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة فى المذهب البكتوريالى الفوتوغرافـــي: (Photographic Techniques which used in the pictorial Photography)

بذل أصحاب المصانع جهدًا مضنيًا من أجل تحسين تصميم العدسات ومقـدرة الشرائح الحساسة للضوء على تسجيل التفاصيل وكذلك عمليات الطبع ،وعلى العكـس من ذلك تمامًا كان البيكتورياليون يحاولون تحقيق مؤثرات مختلفة تمامًا للحفاظ علـــى الجودة القليلة للمشاهد الفوتوغرافية ليعطى الصورة شكل من أشكال الفن الذى اعتقـــد فيه الفنانين البيكتورياليين ،ولحسن الحظ أوجد اختراع الشرائح الجيلاتينية سوقًا كبـــير للمعدات الفوتوغرافية ،مما يعنى أن صناع العدسات بإمكانهم إنتاج عدسات خاصة من نوع (Soft Focus) للأعمال البيكتوريالية ،ومن لم يتمكن من شرائها من المصوريـــن الفوتوغرافيون كانوا يقومون بعمل ثقوب مكان العدسات أو حتى يحركوا الحـــامل ذو الثلاثة قوائم أثناء التعريض للحصول على الشكل المطلوب من صور غير واضحـــة المعالم إلى حد ما.

اهتم البيكتورياليون بتنقيح النيجاتيف وذلك بحذف الأجزاء غير المرغوب فيها وإظهار المرغوب فيه وفى ذلك الوقت كانت الشرائح الزجاجية تمكن المصورين مـــن العمل بسهولة باستخدام الجرافيت (Graphite) أو صبغها من الخلف أو لصق الشريحة الزجاجية على قطعة من قماش الورق الرقيـــق بطريقـــة(Sandwich) لكـــى يعطـــى الإحساس بأنها كالقماش ،بعض المصورين قاموا بعمل تعريض أولى على الشـــرائح لأسطح من القماش ثم تعريض ثانى للموضوع المصور لطمس المظهر الفوتوغرافـــى للصورة.

كان الفوتوغرافيون يخترعون ويسوقون طرق الطبع الخاصة بالصور أحاديـة اللون لإنتاج صور بالجودة المطلوبة ،وكان لكل منهم طريقة خاصـــة ،وفـــى بعـــض الأحيان يقومون بإنتاج صور بطريقة مستحدثة ويحاولون وضعها فى طـــى الكتمـــان ،ومن هذه التقنيات تقنية ورق البلاتنيوم والتـــى ظـــهرت عـــام ١٨٨٣ واســـتخدمها البيكتورياليون ،وهو ورق خالى من الجلاتين يوضع فى أملاح البلاتينـــوم وهـــاليدات الفضة ببطء شديد فتتكون طبقة من الفضة والبلاتينوم المعدنى ثم يتم معالجة الصـــورة بعد التعريض بطريقة الطبع المتلامس فى محلول اكسالات (Oxalate Solution)وفـــى أثناء المعالجة يمكن التحكم الموضعى للألوان خلال وضع الجليسرين (Glycerin)على الصورة المطبوعة ،ومن أهم مميزات هذه الطريقة هو التشبع الكثافى وقلـــة اللمعـــان للسطح نظرًا لأن الصورة كانت تطمس فى ألياف الورق نفسه.

رأى الفنانون النقائيون (Purists) مثل هنرى بيتش اميرسون (Henry Peach Emerson) و "فريدريك ايفانس" (Frederick Evance) أن ورق البلاتنيوم هو المكون

الأساسى لفنهم فاستخدموه بدون عمل أى تنقيح لسلبياتهم حتى أن العديد منهم توقفوا عن ممارسة التصوير تمامًا حين توقف إنتاج ورق البلاتينيوم عام ١٩٢٠.

استخدم ثانى كرومات الصمغ كتقنية مساعدة فى أعمال الفوتوغرافيين الفنية وللطبع بالصمغ كان يرسم على ورق الرسم باستخدام خليط من الصمغ والألوان المائية المصبوغة باللون المفضل بالإضافة إلى محلول ثانى كرومات البوتاسيوم وعندما يجف يتم طبعها بالتلاصق على السلبية وغسلها بالماء الدافئ لإزالة الأجزاء اللينة المقابلة للأجزاء المعتمة من السلبية ،وبذلك تظهر الصورة الإيجابية بألوانها المصبوغة وبأحجام صغيرة تتساوى مع حجم السلبية ،وإذا أراد المصور الحصول على حجم اكبر يقوم بعرض النيجاتيف بجهاز العرض الضوئى ثم تصوير الصورة الضوئية المتكونة ،ويتم التحكم فى النتائج عن طريق اختيار نسيج الورق والتقنية التى يتم بها الطلاء ،فصورة الموضوع تتكون عن طريق إعادة الطلاء وإعادة التعريض للسلبية باستخدام نفس الألوان أو ألوان مختلفة تمامًا.

ساعد الفنان الفوتوغرافى "روبرت ديماشى" (Robert Demach) فى إتمام عملية استخدام ثانى كرومات الصمغ ، وبرع فى إنتاج صور تعبيرية رقيقة باستخدام هذا الأسلوب ، الذى اسماه بالتصوير باستخدام الحفر المائى"(Photo-aquatint) ،ويؤمن أن صوره تبدأ بفكرة بسيطة من الأساس ،ففى صورته "المحاضرة" Lecture) interompue)عام ١٩٠٥ استخدم تقنية ثانى الكرومات الصمغية بالإضافة لضربات الفرشاة الحادة ليحصل على التأثير التعبيرى القوى الذى رغب فى التعبير عنه كما بالشكل رقم (٧-١٢).

اخترع الفوتوغرافيون الخبراء أمثال " فريد هولاند داى" و "دودلى جونستون" (J. Dudley Johanston) طرقًا أخرى خاصة بهم مثل بلاتينيوم الصمغ (Gum Platinum) ، فكانوا يقومون فى البداية بالطبع البلاتينى ثم يطلوا الصورة المطبوعة بثانى كرومات الصمغ ويعيدوا تعريضها للسلبية فى نفس اتساق الصورة (مكانها) ،وقد أظهرت النتائج تنوع نادر للألوان غنى بالعتمة وممتاز لعمل صور ذات الطبقة المنخفضة (Low –Key).

كانت الصبغات الزيتية والبروموبل(Oil pigment and Bromoil) أحد التقنيات المساعدة فى أعمال الفوتوغرافيين الفنية منذ عام ١٩٠٤ ،وهى طريقة تعتمد على الزيت والتى سمحت بوجود أكبر قدر من المعالجة لكل الطرق ،لا يشترط أن يكون الورق من نوع محدد، وإنما ينبغى أن يكون مطلى بالجيلاتين والمادة الحساسة به هى ثانى كرومات البوتاسيوم، وبعد ذلك تعرض بتلامسها مع السلبية ،ثم تغمر فى



شكل رقم (٧-١٢)

روبرت ديماشى "المحاضرة" (Lecture interompue) عام ١٩٠٥

استخدم ديماشى فيها طريق تشغيل ثانى كرومات الصمغ بالاضافه لضربات الفرشاة الحادة لزيادة الإحساس التعبيرى.

الماء حتى تزداد الأجزاء غير المعرضة وتتشبع بالماء ،ثم يتم نشر الصبغات الزيتية أو حبر الطباعة الحجرية (Lithography) بلمسات رقيقة باستخدام فرشاة قصيرة الأهداب ،ترفض الأجزاء المتضخمة اللون الزيتى ، بينما يتقبله الجيلاتين الصلب، وهكذا تتكون الصورة بالتدريج وبتحكم عالى.

سخر أصحاب المذهب الطبيعى من استخدام البيكتورياليين للصمغ والزيت ، فيصف "فريدريك ايفانز" (Frederick Evans) أعمالهم اليدوية بأنها ذات ألوان باهتة ،ومما لا شك فيه أن تلك الصورة كانت مختلفة تمامًا عن الصور الفوتوغرافية ،فالمصورون الفوتوغرافيون الذين يعملون بهذا الأسلوب يسعون إلى فن رفيع بمؤثرات لا تمت للفوتوغرافيا بصلة.

كما استخدم الحفر الضوئى الفوتوغرافى (Photogravure) كتقنية مساعدة فى أعمال الفوتوغرافيين الفنية وهى طريقة لطبع الصور الفوتوغرافية بطريقة آلية من الأكليشيهات النحاسية المحفورة ، وهى طريقة مختلفة تمامًا عن طرق المعالجة الأخرى، فهى تفسح المجال لاستخدام أوراق وأحبار الطباعة وتنتج صوراً بها أجزاء داكنة وسوداء كثيرة ،وفيها يتم تحويل نسيج الكربون إلى أكليشيهات نحاسية مجهزة أولا ،ثم تغسل بعد ذلك الأجزاء القابلة للذوبان ويحفر على الاكليشية محدثين بذلك حفر صغيرة جدًا ومتباينة فى العمق ،يوضع بعد ذلك الحبر ويتم التخلص من الزائد ،وبذلك يتبقى الحبر فى التجاويف العميقة أكثر من المسطحة ،يغطى الاكليشية بعد ذلك بالورق وتوضع تلك الشريحة فى المكبس لعمل طبعة غنية بالألوان ،ونادرا ما استخدمت طريقة الحفر الفوتوغرافى بعد ذلك ،أما وقت ظهورها عام ١٨٩٥ ، فقد كان البيكتوياليون المخلصون فى عملهم يصنعون الأكليشيهات ويطبعوا منها كأى فنان آخر.

٧-٦-المعارض والحركات الانفصالية:

على الرغم من التقدم الذى حدث فى عالم الطباعة فى أواخر القرن التاسع عشر، فقد ظلت المعارض هى أهم محطة للمصورين الفوتوغرافيين لتحقيق التواصل بينهم وبين الجماهير ،وفى عام ١٨٩٤ تغير اسم "الجمعية الفوتوغرافية فى لندن" إلى "الجمعية الفوتوغرافية فى بريطانيا العظمى" ثم " الجمعية الفوتوغرافية الملكية فى بريطانيا العظمى" عام ١٩١٤ وذلك تحت رعاية الملكة فيكتوريا ،وكانت آنذاك تعد أهم جمعية لعرض الصور الفوتوغرافية والترويج لها منذ ثمانينات القرن التاسع عشر كما تطور المعرض السنوى ليصبح معرضًا يغطى كافة جوانب الفوتوغرافيا العلمية والفنية.

٧-٧-رابطة الحلقة المتصلة: (The Linked Ring Brotherhood)

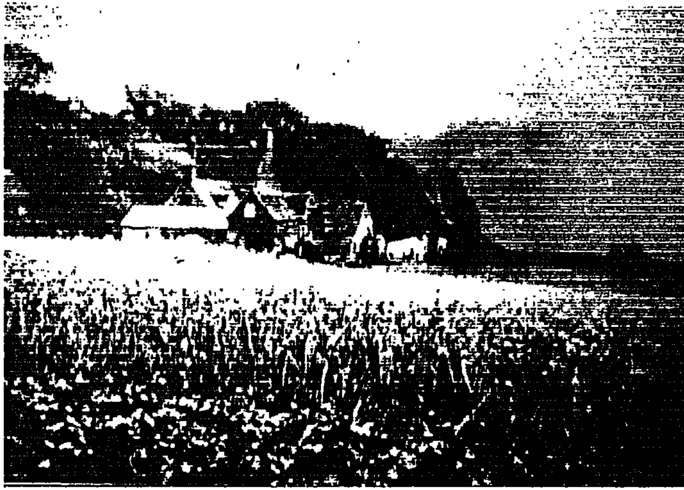
كان هناك ضغط من جانب العلماء المتذمرون من قلة الأعمال الفوتوغرافية العلمية فى المعارض ،وعلى الجانب الآخر ضغط من جانب البيكتورياليون المتذمرون من عدم اهتمام الجمعية بالترويج للفوتوغرافيا باعتبارها شكل من أشكال الفن ،مما أدى إلى رفض الأعمال التى تتبع النظرية التأثيرية لجورج دافيسون (George Davison) مثل "حقل البصل" (The Onion Field) عام ١٨٩٠ ،كما بالشكل رقم (٧-١٣)-والتى تعد من أولى صوره التأثيرية-للاشتراك فى المعرض فاستقالت مجموعة من أبرز البيكتوريالليين من الجمعية ،وأنشأت فى العام التالى مجموعة انفصالية أطلقوا عليها اسم رابطة الحلقة المتصلة (The Linked Ring Brotherhood) وبفضل حماس ونشاط أعضاء تلك الرابطة تحولت إلى محور الفوتوغرافيا كفن رفيع فى بريطانيا.

قرر مؤسسوها منذ البداية أن يجعلوا العضوية عالمية وكانت دعوة الانضمام إليها شرف عظيم وكان تنظيمها يتم بشكل ديمقراطى فكل فرد يترأس الجماعة لمدة شهر ويتم ذلك بالتعاقب خلال السنوات الثمانى عشر من وجودها ،فساعد على أن يصبح كبار المصورين الفوتوغرافيين من إنجلترا وأوربا وأمريكا أعضاء ،فتكونت شبكة من الاتصالات ساعدت على نمو وتقدم الفوتوغرافيا البيكورياالية.

أقام أعضاء الرابطة معارضهم فى لندن منذ عام ١٨٩٣ وحتى عام ١٩٠٩ للتعريف بالفوتوغرافيا كفن فكانت بمثابة الصالون الفوتوغرافى الفنى.

٧-٨-الطريق إلى الانطباعية الفوتوغرافية : (The Impressionistic Approach)

اهتم المصورون البيكتورياليون الفوتوغرافيون بالصورة أكثر من دلالة الموضوع، وانقسموا إلى مهتمين بالأساليب الانطباعية وآخرين بالطبيعية ،فكان تأثير أعمال الرسامين الانطباعيين الفرنسيين قويًا فى التسعينات من القرن التاسع عشر ،كما كان الإحساس بالصدق تجاه الطبيعة يترجم إلى انطباعات شخصية عن المشاهد فى الصورة بأكملها كما مكنتهم سهولة عمل معالجات لونية واسعة المدى من أن يقوموا بعمل صور فوتوغرافية فنية انطباعية.



شكل رقم (٧-١٣)

جورج دافيسون "حقل البصل-جزيرة مرسى بأسيكس"عام ١٨٩٠

استخدم فيها الكاميرا ذات الثقب عوضا عن العدسة فكانت من أوائل صوره التأثيرية.

أقيمت سبع معارض انطباعية للفنانين الزيتيين فى فرنسا فى الفترة مـا بيـن عامى ١٨٧٦ و ١٨٨٦ولاقى المعرض الأول فى لندن عـداء وازدراء النقـاد ،إلا أن الحركة أثرت على شباب الرسامين والفوتوغرافيين الذيـن لـم يسـتطيعوا محاكـاة الانطباعيين فى استخدام الألوان ،إلا أنهم قلدوهم فى الاستخدام الرقيق للضوء والتحكم الدقيق فى الدرجات الكثافية ونعومة الخطوط.

٧-٨-١-الانطباعيون فى رابطة الحلقة المتصلة الفوتوغرافية:

(Impressionists in the Photographic Linked Ring Brotherhood)

اهتم بعض أعضاء الحلقة المتصلـــة مثـل" جـورج دافيسـون" (George Davison) و"الكسندر كايلى" (Alexander Keighley) و "روبرت ديماش" (Robert Demachy) و"داولى جونستون"(J. Dudley Johnston) بالانطباعية ،إلا أن أعمالـهم اختلفت ،فكل منهم استخدم أسلوبه الخاص فى الرسم أو التصوير الفوتوغرافى.

كان دافيسون مدير شركة "كوداك ليمتيد" فى لندن، وقد مارس الفوتوغرافيـا الصريحة (Straight Photography) للتسويق لمنتجات شركته ، إلا أن لـه أعمالـه الانطباعية الخاصة به ،التقط جورج دافيسون العديد من الصور ومن ضمنـها "حقـل البصل" باستخدام كاميرا ذات ثقب مكان العدسة ليحدث تأثير البـؤرة الناعمـةSoft) Focus) فى الصورة بأكملها كما استخدام ثانى كرومات الصمغ لمعالجات إضافية.

أما "الكسندر كايلى" (Alexander Keighley) فاهتم فى بداية أعماله باستخدام البؤرة الحادة لإحداث مظهر واقعى، إلا أنه تأثر بعد ذلك بالفنان دافيسون وطور مـن أسلوبه الرومانسى المميز فى الفوتوغرافيا الانطباعية ،فاستطاع أن يبدع مؤثرات غير معتادة عن طريق عمله اليدوى الشامل على السلبيات لكى يظـهر بعـض التفـاصيل ويخفى أخرى ،ثم يطبعها بعد ذلك باستخدام طريقة الكربون.

يعتبر "روبرت ديماشى" (Robert Demachy) رائـد حركـة الفوتوغرافيـا الجمالية فى فرنسا ،فكان ماهرًا فى إجراء التعديلات على الطباعة للحصـول علـى صورة فوتوغرافية فنية ،كما أن استخدامه لطريقة ثانى كرومات الصمغ لاقت إعجاب البعض وحنق البعض الآخر ،وقال عنه النقاد أنه تمادى فى طمس توعيـة الصـورة الفوتوغرافية فالصورة تعرض للمسات بالفرشاة واضحة أو حتى تمثل الرسم بالفحم أو بالشمع الأحمر وأحيانًا يقوم بتظليل مجموعتين متعارضتين من الخطوط المتوازية فـى النيجاتيف ليحدث تأثير الحفر ، وهو أسلوب اتبعه أيضًا "فرانك أوجينى" أحد مؤسسـى جماعة الانفصاليين الفوتوغرافيين ،وكتب "ديماش" كثيرًا عن هذا الموضوع موضحًـا أنه ليس لديه وقت للموضوعية ومشيرًا إلى أن هناك تداخل فى أفضل اللوحات بيـن

واقع الملاحظات العادية وبين النتيجة النهائية ومـــن أعمالـه "المشـقة" (L'Effort) عام١٩٠٤ كما بالشكل رقم (٧-١٤) وهى إحدى صــوره الفوتوغرافيـة المطبوعـة بطريقة بيكرومات الصمغ والتى هى دراسة بأسلوب تأثيرى.

٧-٩-الطريــق إلــى المذهــب الطبيعــى الفوتوغرافـــى: (The Naturalistic Approach)

أُثير الجدل والنقاش بين البيكتورياليين حول المزايا والخصائص فى كل مــن الانطباعية والطبيعية وخاصة بين مصورى الحلقة المتصلة الفوتوغرافيين (حيث أنـهم كانوا أقل تقبلاً للتنوع عن المصورين الانفصاليين الفوتوغرافيين) ،كلا الاتجاهين كـان رد فعل لتأثير "هنرى بيتش روبنسون" الفنى الفوتوغرافى، فعلى مدار ٢٨عامًا سـيطر أسلوب روبنسون على الفوتوغرافيا ، أولاً من خلال حركة الفن الرفيـع وثانيًـا مـن خلال الفوتوغرافيا البيكتوريالية ،فآمن بأهمية اتباع اللوحات الأكاديمية كما أكد علـــى أن هناك فروق بين"الحقيقة" و"الواقع" ،فالواقع موجود فى كل مكان ،أما الحقيقة فـــهى فى غياب الكذب التى يتم التوصل إليها عن طريق تجنب الواقع غـير المبنـى علــى مبادئ وكذلك تصحيح القبيح ،وسار المصورون على تلـك التعـاليم لعـدة سـنوات ،فاشتهرت الفوتوغرافيا فى إنجلترا فى منتصف ثمانينات القرن التاسع عشـــر بأنـــها مهذبة وموثوق بها وغير مغامرة كما إنها غير مبتكرة تمامًا.

نمى عدد الفوتوغرافيون الهواة في أواخر القرن التاسع عشـــر مسـتخدمون الكاميرا لالتقاط حياتهم اليومية واللحظات المهمة فيها، ثم زاد عدد أعضاء الجمعيـات والنوادي المهتمة بالفوتوغرافيا كفن تاركين الاهتمام بتسجيل الحياة اليوميـة ،فكـانت الموضوعات المعروفة بالصور الفوتوغرافية الفنيـة تعـد بطريقـة مصطنعـة فـي الأستوديو وذلك تقليداً للرسوم الزيتية في القرن السابع عشر ،كما سعى الفوتوغرافيون للإبداع في طرق الطبع المعقدة والتي تتيح التداخل (بعمليات تداخل يدوية) مـع أدوات الرسم بالفرشاة وطرق أخرى مبتكرة للحصول على صور فوتوغرافية فنية.

اعتبر تسجيل الحياة اليومية مجرد عمل تســجيلات (Record-Making) أو تسجيل توثيقى (Documentation)، أما الصـــور الطبيعيـة (Landscape) فكـانت الصور المفضلة لدى المصورين البريطانيين في العقود التالية ،وكما حـدث انتشـار مماثل لنفس الاعتقاد في الأكاديمية الفرنسية للرسم الزيتي من ٣٥سنة سابقة من حـث لاتباع للمدرسة الواقعية على يد الرسام الزيتي الفرنسي جوستاف كوربت



شكل رقم (٧-١٤)

روبرت ديماشى "المشقة" عام ١٩٠٤

صورة بطبعة بيكرومات الصمغ وهى دراسة بأسلوب المذهب التأثيرى

(Gustave Courbet) والتى دعاها "العودة للطبيعـــة" (Return to Nature) فقـــام الفيزيائى الغيور والفوتوغرافي الـــهاوي بيـــتر هـــنرى امرســـون (Peter Henry Emerson) بمهاجمة التصنع (Artificiality)فى الصورة الفوتوغرافية والتي تم تقبلـــها من العامة كعلامة واضحة وكأمثلة على الاستخدامات الفنية للكاميرا وطالب بـــالعودة للموضوعات الطبيعية فكانت نصيحته أنه يجـــب احـــترام العمليـــات الفوتوغرافيـــة (Photographic process) وأن يحد الفنانون الفوتوغرافيون من توجيهاتهم وتحكمـــهم فى الصورة الفوتوغرافية ،وطور امرســـون نظرياتـــه فـــي كتابـــه (Naturalistic Photography) (الفوتوغرافية الطبيعية) (١٨٨٩) (والذي تنصل منه في وقت لاحق).

فكانت كتاباته مؤثرة تأثيراً قوياً وصوره الفوتوغرافية عن الحياة في الريـــف الشعبي البسيط أظهرت ترتيبات مقنعة أكثر لمعتقداته ،كما كانت صوره الفوتوغرافيـــة بعيدة عن نوع الفن الاصطناعي (المصطنع)-أو الدراسات فيه-وقريبه من الأعمـــال الجرافيكية للرسام الزيتي الفرنسي جين فرانسوا ميليـــت (Jean .Francoia Millet) والذي أعجب به امرسون(Emerson) عموماً.

٧-٩-١-هنرى بيتش إمرسون(Peach-Henri Emerson):

فى عام ١٨٨٩ تغيرت الحالة الآمنة والمتنبأ بها أثر ظهور بحـــث بعنـــوان "الفوتوغرافيا الطبيعية لطلبـــة الفـــن" (Photography for The Student of Art) لإمرسون ،وهو طبيب إنجيليي يؤمن بمذهب الطبيعية وله رأى خاص فى البيكتوريالية ،فقد اهتم "بالصدق مع الطبيعة " ،والذى يعنى فى رأيه "الصدق مع الوجـــدان" وذلـــك باستخدام مشاهد حقيقية خالية تمامًا من أشياء صناعيـــة كمـــا رأى أنـــه ليـــس مـــن الضرورى ولا من المقبول تقليد أساليب الرسامين ،فيتحتم على المصورين أن يدرسوا الصورة على محدد رؤية الكاميرا الخلفي ويكونوا الصـــورة ممـــا رأوه ،كمـــا اهتـــم بالانتقاء والعناية بوجهة النظر الملتقط من خلالها الموضوع وينبغى أن يتقيد التكويـــن لمحتويات كل مشهد على حده ،ويفرض عليه قواعد للفن الفوتوغرافى ،ويرى امرسون أن المصور الفوتوغرافى بمجرد أن يتخيل الصورة عليه أن يعمل بســـرعة ويحتفـــظ بتلقائية وطبيعية الموضوع ،فكان امرسون يتجنب تنقيح الطبع المتعـــدد لكـــى تظـــل الصورة نقية وفردية بقدر الإمكان.

كان "إمرسون" مراقب ومصور فوتوغرافى فذ ،وكذلك كاتب ومحاضر قـــوى ،نشر عدة ألبومات من المطبوعات البلاتينيوم تصور الحياة والعمل والأشياء المحيطـــة بالناس فى ريف شرق انجليا فى إنجلترا ،وبعض نظرياته عن الفن لها أسس علميـــة فعلى سبيل المثال أراد أن يحمى عين الإنسان مـــن رؤيـــة المشـــاهد ذات التفـــاصيل المتصلبة كما فى عدسة الكاميرا لذلك كانت الكاميرا تعرض تشويهًا للحيـــاة الواقعيـــة

بدلاً من التركيز على الحصول على درجة الحدة القصوى، فإنه يمكن الحصول علـــى المؤثرات الطبيعية بتسجيل جزء من الصورة بحدة وعرض التفاصيل كاملـــة ، أمـــا الأجزاء المتبقية فتحدد بنعومة ،كما بالشكل رقم (٧-١٥) وهى صورته "تجمع زنبـــق الماء" (Gathering Water lilies) عام ١٨٨٥،وهى أكثر صور امرسون شـــهرة ذات طبعة بلاتينية والتى عرضت فى كتابه "الحياة والمناظر الطبيعية خــــارج نورفولـــك" (Life and Landscape on the Norfolk Boards) واستخدم هذه الصورة ليعـــرض اتجاهه وفكره فى إظهار الطبيعة فوتوغرافيا متجنبا كل عمليات التنقيح ،ومن المدهـش أنه قد تراجع عن تلك الرؤى عام (١٨٩١) فى كتيب درامى عن الفوتوغرافيـــا كعلـــم وليست فن ،إلا أن أفكاره كانت قد رســـــخت فـــى مُخيلـــة كـــلٍ مـــن المصوريـــن الفوتوغرافيين والعامة.

كانت الحركة الطبيعية بمثابة مدخل جديد إلى الفوتوغرافيا البيكتوريالية قادرة على التعبير عن أفكار يعجز الفن الرفيع والتقنيات البيكتوريالية القائمة عن الوصـــول إليها،اتخذ عدة مصورين فوتوغرافيين هذا المذهب ممن ينتمون إلى رابطــــة الحلقـــة المتصلة ، أو من ينتمون إلى الحركات الانفصالية.

كان تأثير "إمرسون" على الإسلوب الفوتوغرافى مستمر وبعيد المدى، نستطيع أن نرى ذلك فى أعمال " فريدريك ايفانز" (Frederick Evans) و "الفريد شـتيجلتيز" و "باول ستراند" (Paul Strand) وكذلك فى أعمال مصورين فوتوغرافيين ينتمون إلى الحركة الفوتوغرافية الصريحة (Straight Photography) التى ظهرت بعد ذلك مثـــل "اندريه كيرتيز" (André Kertész) و "هنرى كـــارتير بريســـون" (Henri Cartier-Bresson).

ومن هذه المدارس نجد أن الفوتوغرافيا منذ أن بدأت فـــى ثلاثينـــات القـــرن الثامن عشر أثرت وتأثرت بالمفاهيم المتغايرة فى الفن ،فبدأت بأن تأثرت هى بالأصل الموجود وهو التصوير الزيتى فأضحى الفنانون الفوتوغرافيون مقلدين لفكر وتـــأثيرات الرسم الزيتى ثم بدأ الفوتوغرافيون أنفسهم بالانقلاب على هذا الفن الفوتوغرافى الـــذى اعتبروه بعيدا عن تسجيل الواقع الصريح وبما أن الفكرة هى الأصل فى الفن فلـــم لا يستخدمها الفوتوغرافى الفنان لتقديم صور فوتوغرافية تشكيلية بأدوات فوتوغرافية ،بدأ ذلك فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ؛فكان القرن التاسع عشر عبارة عـــن اقتراب الشكل الفنى الفوتوغرافى من الفن الزيتى الأكاديمى حتى اســـتخدمت طـــرق وأساليب غير فوتوغرافية أو شبه فوتوغرافية ثم تم الانقلاب على هـــذا التيـــار فـــى أعمال لصور فوتوغرافية تامة لعمل صورة تشكيلية يظهر فيها مدى قدرة الفوتوغرافيا كشكل من أشكال الفن التشكيلى المرئى على إبداع صورة فنية.



شكل رقم (٧-١٥)

امرسون هنرى بيش "تجمع زنبق الماء" عام ١٨٨٥

طبعه بلاتينيوم

الفصل الثامن

الفوتوغرافيا التشكيلية فى القرن العشرين

٨-الفوتوغرافيا التشكيلية فى القرن العشرين

تعتبر الحركة التعبيرية الألمانية والفرنسية للرسم الزيتي من أكثر النقاط المؤثرة في نشأة وتطور الشكل الجديد من الفن والذي برز وتبلور عام ١٩١٠، فلقد طالب الفنانون الصغار لهذه الحركة بمقاومة السيطرة على الفن في قوالب أكاديمية وأن يحصلوا على حريتهم في التعبير عن مشاعرهم ،وقد طالبت بالتعبير عن ما بداخل النفس والوصول إلى هذه المشاعر عوضاً عن إظهار المظهر الخارجي للموضوعات أو الانفعالات فقط ،وهى نفس المبادئ التي اعتنقها أصحاب الحركة الانفصالية (Photo-Secession) سواء الفوتوغرافية أو الزيتية فأصحاب هذه النزعة رومانتيكين في الأصل والذين انتقلوا إلى الحركة ما بعد التأثيرية (Post-Impressionism) والتي عرضت لأفكار جديدة في الرؤية والإحساس وفي بدايات القرن العشرين عندما حدث النمو الكبير والإدراك الجديد للفن ،ففتح كل من سيزان وسيورات وجوجان وفان جوخ الأبواب على مصراعيها للفنانين الرسامين الصغار والتي لم يجرأ أحد على فتحها من قبل أو المرور من خلالها فكانوا متلهفين لاكتشاف العالم الجديد من الأحاسيس الفنية المتنوعة والغامضة، وكان شكل هذا الفن الجديد في إعادة اكتشاف اللون وإعادة توظيف خواصه ومكوناته.

ظهرت في القرن العشرين العديد من المدارس الفنية التي تعبر عما بداخل الفنان وكان هذا الشكل من المدارس ما هو إلا رد فعل طبيعي لمدى واقعية الفوتوغرافيا والتي نراها حتى الآن قد أثرت بشكل كبير في تغيير الشكل الفني الأكاديمي والشعبي بل.لقد غيرت من كل أشكال الحياة والتي ظهرت في فترة تغير ثقافي وحضاري عالمية وهى عصر الآلة ،فكانت من أهم أشكال هذا التغير ،وعظمت درجتها لأنها ربطت بين الآلة والفن، ويظهر ذلك منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى نهايته وفي بداية القرن العشرين فنرى المدى الكبير الذي تغيرت فيه أشكال الفن حتى نصل إلى الحركة التعبيرية التى ظهرت في فرنسا وسميت بالحركة الوحشية ذلك بسبب الطريقة التي عبر بها فنانيها في لوحاتهم الزيتية من ألوان جريئة وأشكال مبالغ فيها ،وهو الاسم الذي أطلقه عليها الناقد الفرنسي (Louis Vaus Celles) حين رأى أعمالهم في صالون ١٩٠٥ ،والذي تحول بعض منهم فيما بعد من أمثال جورج براك (Gerorges Braque) للتكعيبية إلا أنهم فقدوا تأثيرهم على الشعب بعد سبع سنوات مقارنة بالأشكال الجديدة من الفن(١).

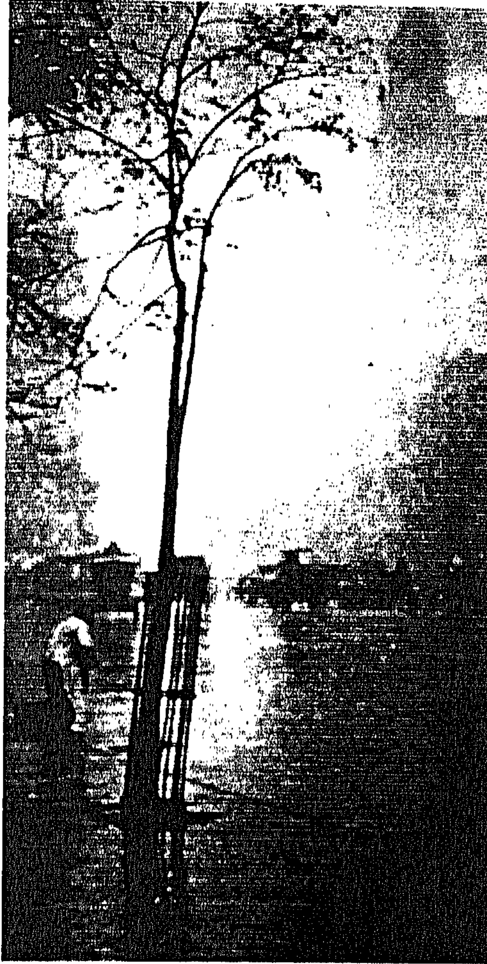
---

(١) Ocrirk, stinson, wigg, Bone, Coyton, (Art fundamentals theory and practice), school of art, bawling, Green state, ١٩٩٨.

ونلاحظ أن معظم الأشكال الفنية الجديدة في بداية القرن العشرين قد تـأثرت بالفنون الشعبية المختلفة فلقد استطاع الفنانون بعد ظهور الفوتوغرافيا أن يقوموا بدراسة الأشكال الفنية في الأماكن البعيدة عنهم فأصبح لديهم خبرات بصرية جديدة ومختلفة باطلاعهم على الفنون القديمة المصرية واليونانية واليابانية والقبطية والفنون الإفريقية والأسيوية وغيرها وفي التعبيرية الألمانية وجد الفنانون الألمان أن من واجبهم أن يكونوا على قدر كبير من الإبداع ليستطيعوا أن يتحملوا عبء كونهم حاملي راية الفكر والقيم الفنية الجديدة فكان منهم من استطاع أن ينشئ مدارس قد أثرت في التصوير الزيتي الأوروبي في الخمس عشرة سنة التالية (أوائل القرن العشرين) وذلك عن طريق ثلاث مجموعات فنية (The Blue Rider) ,(The Bridge) Die Brucke, Der Blque Riter, (The New Objectivity) Die Neue Sachlichkeity. فكانت حركتهم التعبيرية مستقاة من بيئتهم التي تداخلت مع الأمور السياسية والاجتماعية.

٨-١-الحركة الانفصالية الفوتوغرافية: The Photo Secession

عندما نتحدث عن الحركة الانفصالية فى أمريكا ، فإننا نتحدث عن "ألفريد شتيجليتز" الذى أبدع فى صورته "استحمام الربيع،نيويورك" (Spring Showers, New York) عام ١٩٠٢ويظهر فيها شعوره القوى بعناصر الطبيعة ومهارته في إبداع صورة غير متأثرة بالمذهب البيكتوريالى كما بالشكل رقم (٨-١)،وصورته "القيل ولقال ،كاتويك" (Gossip, Katwyk) فى نفس العام الذى انتخب فيه كرئيس لرابطة الحلقة المتصلة ويظهر فيها كيف انه انتقل من تصوير الموضوعات المعالجة بالطبع المتعدد وغيرها من الطرق المختلفة المستخدمة فى ذلك الوقت للموضوعات الحقيقية مع التأكيد على الإحساس العام كما بالشكل رقم (٨-٢) ،وهو العضو الرائد في نادى الكاميرا(The Camera Club) في نيويورك ،كما دعى لتنظيم معرض لصالح نادى الفنون الوطنية عام ١٩٠٢ ، وأطلق على العرض اسم الحركة الانفصالية الفوتوغرافية (The Photo-Secession) ،كما أدرج أسماء أغلب المشتركين في المعرض في عضوية جماعة الانفصاليين الفوتوغرافيين ، التي ضمت "فرانك أوجين"(Frank Eugene) و "جيرترود كاسيبير" (Gertrude Käsebier) و "كلارنس وايت" (Clarence White) و "إدوارد شتايشن" (Edward Steichen) ،وكان العديد منهم في نفس الوقت أعضاء بجماعة "رابطة الحلقة المتصلة" ،في العام التالي أصدرت الجماعة مجلة فصلية تحت اسم "عمل الكاميرا" (Camera Work) والتي رأس تحريها "شتجليتز" ،الذي افتتح عام ١٩٠٥ صالة عرض مخصصة للعرض ولبيع



شكل رقم (٨-١)

الفريد استيجليتز "استحمام الربيع،نيويورك" عام ١٩٠٢

ويظهر فيها شعوره القوى بعناصر الطبيعة ومهارته فى إبداع صورة غير متأثرة بالمذهب البيكتوريالى



شكل رقم (٨-٢)

" قناة ريجينت ،لندن" (Regent's Canal ,London) عام ١٩٠٥

أعمال الانفصاليين الفوتوغرافيين في شارع "٢٩١ الشارع الخامس" الذي سمى فيما بعد صالة عرض "٢٩١".

كانت هناك صفات مشتركة بين جماعة الانفصاليين الفوتوغرافيين وجماعة "رابطة الحلقة المتصلة" منها أن العضوية كانت بمجرد الدعوة وأن عمل الجماعة ينصب على أعمال المعرض كما أن هناك نقاط اختلاف تتمثل في :

أولا: أن جماعة الانفصاليين كانت تكرس عملها لصالح الفوتوغرافيا الأمريكية ومنافسة الأعمال البريطانية والأوروبية.

ثانيًا: أن شخصًا واحدًا هو الذي يدير الجماعة وهو "شتيجليتز" ،حيث كان مسئولاً من اختيار الأعمال التي تعرض في صالة العرض أو التي تشارك في العروض الخارجية.

وفى غضون سنوات أصبح الانفصاليون روادًا للفوتوغرافيا البيكتوريالية على مستوى العالم واستطاع "شتنجليتز" وحده تحويل مركز إشعاع الفوتوغرافيا الإبداعية من بريطانيا إلى أمريكا[1].

ولقد ذكر في مراسلات بين الفوتوغرافي Alfred Stieghitz و Gorge L. Beam حيث كان معظم أعضاء حركة (Photo-secession) أعضاء في حركة (The Camera Club) بنيويورك ولم تكن (Photo-secession) بأي طريقة من الطرق فرع للـ(The Camera Club).

أسست حركة (The Photo-secession) في ١٧فبراير لعام ١٩٠٢ ومن أهدافها:

-تحسين الفوتوغرافيا كتطبيق للتعبيرات (كنوع من أنواع الممارسات والتطبيقات المصورة "القصصية")

-جذب الأمريكيين الممارسين والمهتمين بالفن.

-إقامة معارض من وقت لآخر لأعمال الفوتوغرافيين على أن لا تقتصر على أعمال فناني الحركة الأمريكيين.

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٣٦-٣٧

تتكون الحركة من:

-مجلس الإدارة :عبارة عن المدير واثنا عشر آخرين ومهامهم منصبة على الإدارة والعلاقات التجارية والمهنية للمنظمة.

-أعضاء الإدارة ويتم اختيارهم بواسطة المجلس.

-الزملاء Associations وينتخبوا من أنفسهم الخمسة الإضافيين في المجلس بالقبول بالصورتين الجديدتين بدون الخضوع أو الإذعان للمحكمين في كل المعارض[١].

٨-١-١-الفريد ستجليز والانفصالية:

Alfred Stieglitz and the Photo-Secessionists

في نهاية القرن ١٩ وبداية القرن العشرين أضحى (Stieglitz) من أشهر المصورين الفوتوغرافيين في أمريكا، وذلك بعد أن فاز بأول جائزة في مسابقة المصورين الهواة ،وخلال سنوات قليلة فاز بأكثر من ١٥٠ ميدالية في بداية القرن العشرين، وانضم للحملة القائمة للتعريف بالفوتوغرافيا كوسيط شرعي للتعبيرات الفنية ،فكانت الحركة الانفصالية الفنية هي الاعتراف الدولي للفوتوغرافية الفنية والتي أيدت بها مجلة حررت ونشرت بواسطة ستيجلتز Stieglitz نفسه وكانت تدعى (Camera Work).

ولقد كانت حركة الانفصالية (Photo-Secession) عبارة عن مجموعة من الفوتوغرافيين يرأسهم (Stieglitz) والذي اعتقد في أنه كان من الضروري التفريق بين الفوتوغرافيا (كمقال مرئي) (As visual reporting) والفوتوغرافيا كتعبير مرئي (As visual expression) ،وقد رأى فنانو الحركة الانفصالية انه لإظهار الجانب الجمالي للوسيط الفوتوغرافي فانه يجب أن يتعدى هذا التأثير على الورق فكرة إعادة صياغة الواقع ومدى التحكم الدقيق في تكنولوجيا الوسيط بل يجب الاهتمام بالتكوين و الضوء والظل وترتيب الخطوط فهم يبحثون عن المفاهيم الجمالية التي تناسبهم وتناسب عواطف وحواس المشاهدين، فصوت الجاليرى القائم فى شارع ٢٩١ للانفصاليين والذى اشتهر بجاليرى ٢٩١ لصالح الفوتوغرافيا وجمالياتها ولم يكن قاصرا على الصور الفوتوغرافية فقط بل ضم أعمال الرسامين أمثال بيكاسو وماتيس

---

(١)http://www.cc-٠٢٢.html/

وغيرهم حتى أن نقاد الفن رأوا أن الجاليرى هو من أهم نقاط التحول فى الفن الحديث بأمريكا.

أدركت جماليات الفوتوغرافيا وكتب العديد من النقاد الفوتوغرافيين عنها فكان الفنان الفريد ستيجليتز من اكثر المجادلين فيها وفى أعماله المتعددة ما يعبر عن خصائص هذا الوسيط الجمالية ،كما كشف كل من جرترود ستين (Gertrude Stein) و وليام كارلوس (William Carlos William) عن العديد من الاقتراحات لهذه الجماليات فأدرك هؤلاء الكتاب الإمكانيات الخفية فى الوسيط والتى يمكن أن يقدم بها العالم الموضوعى بشكل أفضل من السابق ،فالأفكار المكررة والموضوعات غير الهامة والتى ترى على إنها عادية وتافهة لدرجة عدم الاهتمام بوجودها ،أصبح من الممكن النظر إليها بوجهات نظر جديدة ومختلفة [١].

٨-١-٢-نهاية الحركات الانفصالية: (The Demise of Secessionist)

بحلول عام ١٩٠٨ انهارت العلاقات بين البيكتوريالين البريطانيين والانفصاليين الفوتوغرافيين ، واستبعد الصالون الفوتوغرافى فى هذا العام عدة أعضاء فى جماعة الحلقة المتصلة ،وذلك لصالح المصورين الأمريكيين ، كما اشتد الجدل بين أعضاء الجماعة أنفسهم ،وفى عام ١٩١٠ حل صالون لندن محل الصالون الفوتوغرافى للحلقة المتصلة ،واستبعد الأعضاء الرواد مثل "جورج دافيسون" و "كرايج أنان" (Craig Annan) ،لفترة قصيرة حاول الأعضاء المبعدون تكوين جماعة أخرى تنافس صالون لندن وأسموها باسم "حركة لندن الانفصالية"(London Secession) ،ثم عرض صالون لندن أعمال المصورين الأمريكيين الذين استغنوا عن "شيتجليتز" ،الذى اتهمهم بالتكبر ، فى حين اتهموه هم التعصب للموضوعات المرسومة والمعالجات التأثيرية التى استخدمها المصورون البيكتورياليون ،وفى الفترة ما بين عامى (١٩١٠-١٩١٧) لم يقم خلالها "شتيجليتز" سوى ثلاثة عروض فوتوغرافية فى صالة عرض ٢٩١، كان الفراغ الذى ترك فى صالة العرض ومجلة "عمل الكاميرا" (Camera Work) يخصص للأساليب الحديثة للفن غير الفوتوغرافى فى أوروبا واللوحات الحديثة التى ساعدت فى النهاية على ملء فراغ البيكتوريالية "بالفوتوغرافيا الصريحة"(Straight Photography) ،وتحول الانفصاليون الفوتوغرافيون إلى الاحتراف أو تكوين جماعات بيكتوريالية خاصة ،وفى عام ١٩١٧ أغلقت صالة العرض وكذلك مجلة " عمل الكاميرا" ولم تعد تلك الحركة رائدة بعد ذلك.

---

(١)http:// www.Poctic.Conversations.modernism.htm/

٨-٢-الفوتوغرافيا الصريحة (Straight Photography)

"الفوتوغرافيا الصريحة" و"الواقعية الجديدة" هى أسماء أطلقت على إحدى أكبر الحركات التى انفصلت عن البيكتوريالية عام ١٩٢٠ واهتمت بالموضوعات البعيدة عن الافتتان بالمجاز والأفكار التى تبناها أصحاب أسلوب الفن الرفيع ،كما تأثر عدد كبير من الفوتوغرافيين بالحركات الثورية فى الفن الحديث واتجهوا إلى الصور الواقعية الغنية بالتفاصيل وأصبحت الموضوعات طبيعية وتتجول بين الطبيعية الدرامية والبورتريهات المباشرة والصور المقربة لأشكال النباتات المعقدة ،كانت الصور خالية تمامًا من أى مؤثرات خاصة كالتشتيت أو المعالجة أثناء الطبع ، بل كانت الجودة متأصلة فى مدى الاستفادة من الوسائل الفوتوغرافية واستغلالها لآخرها ،مما أعطى وفرة اللون الطبيعى والقدرة على عرض التفاصيل والتلاعب بالضوء(١) ،واليوم نحن نستخدم تلك الخصائص دون التعرض للمسائلة ، أما فى بداية العشرينيات من القرن العشرين فإن التفكير فى عمل صور جادة لأشياء عادية ودنيوية كان يعد تطرفًا.

تتجلى أصول الفوتوغرافيا الصريحة فى الفوتوغرافيا البيكتوريالية فى أعمال "الفريد شتيجليتز" قبل عام ١٩١٠ ،وأعمال "فريدريك ايفانز" (Frederick Evans) مثل صورته " بحر درجات السلم " عام ١٩٠٣ والتى ظل فيها عدة ساعات ليحدد وجهة النظر المناسبة لصورته كما جاء فى عدة أوقات من اليوم لدراسة الإضاءة الطبيعية الساقطة عليها وقام بالتقاط السلبية مقاس ٢٠x٢٥ سم ثم طبعها طبع متلامس بدون أى تنقيح على ورق بلاتينيوم كما بالشكل رقم (٨-٣) ،،ومن أفضل المصورين الفوتوغرافيين فى هذا الاتجاه "باول ستراند" (Paul Strand) و "إدوارد وستون" (Edward Weston) فى أمريكا ، و "البرت رانجر- باتزش" (Albert Renger-Patzsch) فى أوروبا.

٨-٢-١-ردود الأفعال تجاه الفوتوغرافيا الصريحة: (Reacting to the Straight)

حدثت ثورة من الجمعيات الفوتوغرافية المؤسسة-على غرار الفكر البيكتوريالي القصصى -على شكل الفوتوغرافيا الصريحة وجل معارضتها فى عدم إعطائهم الصلاحية بعرض أعمالهم فى المعارض الخاصة بهم.

أما فى بريطانيا فقد تبنى المصورون الفوتوغرافيون المحترفون هذا الاتجاه بأفكاره ونظرياته ،أما نوادى الهواة فالتقاليد تفوق التجريب أهمية فرفضوا الفوتوغرافيا الصريحة باعتبارها ضلال حديث للفن الفوتوغرافى ،وعند صدور آخر أعداد مجلة

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢,P٣٤٠:٣٤٢



شكل رقم (٨-٣)

فريدريك ايفيتز "بحر درجات السلم" عام ١٩٠٣

"عمل الكاميرا" (Camera Work) عام ١٩١٧-الذى خصصه "شـــتيجليتز" للأعمـــال الأولى لستراند-أصبح أسلوب الفوتوغرافيا الصريحة بارزًا على الساحة كما ساعد فى تقدم الفوتوغرافيا الوثائقية الإنسانية المتزامنة مع هذا الحدث.

٨-٢-٢-تأثير الفن على الفوتوغرافيا الصريحة:

(The Influence of Art on Straight Photography)

كان لكل من الفن والفوتوغرافيا تأثيرًا واضحًا على الآخر فى أوائـــل القـــرن العشرين ،وفى علم الرسم قضت الحركة الانطباعية على رغبة اتجاه ما قبل رافـــائيل فى عرض الأشياء بالتفاصيل الدقيقة ، كما أدى انتشار الصــــور الفوتوغرافيـــة إمـــا كمطبوعات على الصفحات أو كصور مطبوعة إلى تنافسها بشدة مع اللوحات كمصدر للمعلومات ،وكان رد فعل الرسامين إزاء ذلك هو تكبير حجم الأقمشة أو التأكيد علـــى استخدام الألوان وهو تكتيك استخدام لمسات بالفرشاة ملحوظة والتأكيد على خصـــائص اللوحة نفسها وأصبحت اللوحات نموذج ثنائى الأبعاد يتضح فيه العمل اليـــدوى، ولـــم تصبح نافذة على العالم ،فأصبحت المكونات والعناصر الرسمية للوحة والنسيج الـــذى يرسم عليه وحتى الإطار بنفس الأهمية وربما يزيد عن الموضوع المرسوم نفسه.

فى العقد الأول من القرن العشرين كانت باريس محور الحركات البؤرية فـــى الفن الحديث ،واتبع الرسامون مثل "بيكاسو" و "ماتيز" و "براك" الأســـلوب التـــأويلى لسيزان كما قدمت الحركة التكعيبية مفاهيم جديدة وغريبة فى طريقة العرض ، وكـــان الاهتمام بتقديم أفكار الموضوع أكثر من الصورة الموصوفة الحقيقية(١) ،وفى أمريكـــا كان "شتيجليتز" متلهفًا لاكتشاف الأفكار الجديدة فى لوحات هؤلاء الفنـــانين الثوريـــين غير المعروفين لإرسالها إلى نيويورك.

بدأت أعمال الفنانون الحداثيون منذ ١٩٠٨ تعرض فى "صالة عرض ٢٩١" ، وبعد ذلك فى عام ١٩١٣ فى "معرض مستودع الأسلحة" للوحات الحديثة ، عَرِفت تلك الحركة باسم "الحداثة" (Modernism) ،احتار معظم أعضاء جماعة الانفصاليين بـــل وصُدموا إزاء غرابة الصورة التى تحدت مبادئ وأسس المنظور التى استمرت منـــذ عصر النهضة، فقد رأوا أن مثل تلك الحركات المتطرفة تجاه التشويه والتجريد نـــادراً ما تتلاءم مع الفوتوغرافيا غير أن "حركة الحداثة"قد شجعت "كوبيورن" و "شـــتجليتيز" و"شتايشن" وغيرهم على الابتعاد عن الانطباعات التعبيرية والاهتمام بمحتوى التصميم وبناء الصورة ،وبدأ المصورون الفوتوغرافيـــون فـــى أمريكـــا وأوروبـــا اكتشـــاف موضوعات بطرق مبتكرة ، كما تبنوا وجهات نظر غير معتادة وأخذوا لقطات مقربـــة

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٤٢

واختاروا أشياء لم تصور من قبل ، وأصبح التصوير بالبؤرة الحادة بالتدريج فضيلة (أى يحمد استعماله عن تجنبه) ،استطاعت الفوتوغرافيا فى الفترة (١٩١٠-١٩٣٠) أن تنفصل عن تأثير الرسم ،وكان من الملاحظ أن كل وسيط يعرض شيئا مختلفا كوسيلة تعبير شخصية كما أن لكل مصور فوتوغرافى الخصائص التى تميزه.

٨-٢-٣-التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة لعمل صور مذهب الفوتوغرافيا الصريحة:

فضل بعض المصورين الفوتوغرافيين أصحاب النزعة الصريحة استخدام الكاميرات الثابتة كبيرة الحجم التى ظهرت منذ القرن التاسع عشر لعمل طبع متلامس لسلبياتهم للحصول على اعلى حدة و نقاء للصورة الفوتوغرافية ،أما الغالبية فقد استفادوا من التقدم التكنولوجي وتحسن جودة الكاميرات والعدسات والخامات ،ففضل "شتيجليتز" و"ستراند" استخدام الكاميرا المحمولة (Hand-Held) وأشهر أنواعها آنذاك كانت كاميرا جرافليكس (Graflex) الأمريكية الصنع ذات الكليشيه المنعكس وعدسة واحدة ،أما كلاً من "إدوارد" و"بريت ويستون" (Brett Weston) فقد بدءا عملهما باستخدام كاميرا جرافليكس، ثم استخدما بعد ذلك كاميرا كبيرة الحجم (View Camera) بمقاس فيلم ٨×١٠ بوصة (٢٠×٢٥سم) لتصوير الطبيعة والأعمال المفعمة بالحياة ، أما الكاميرات الصغيرة فكانت للبورتريهات والأعمال التى تتطلب عفوية ،وكان "إدوارد ويستون" يطبع أعماله على ورق البلاتينيوم المطفئ ، ثم استخدم بعد ذلك فى منتصف العشرينيات من القرن العشرين ورق البروميد اللامع المعدل (Glossy Bromide Paper).

استخدم كلاً من "بريت ويستون" و"أنسل أدامز" (Ansel Adams) كاميرات الفيلم الملفوف (Roll-film)٦ بمقاس لقطة ٦×٦سم ذات الدقة العالية ، إلا أن أدامز استمر فى استخدام كاميرا الكليشيه فى أغلب أعماله فبخلاف الحجم الكبير تمتاز بقدرتها على معالجة كل سلبية على حده للحصول على الحد الأقصى من التحكم فى الكثافة والتباين[1].

٨-٢-٣-١-نظام المنطقة كأحد التقنيات المستخدمة لإنتاج صورة فوتوغرافية صريحة:

كان لـ"آدامز" فلسفة تقنية اخترعها بنفسه ، تقوم على فكرة تخيل الصورة النهائية بالأبيض والأسود أثناء التصوير ، وكانت طريقته لفهم الفوتوغرافيا الصريحة

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٢٤٣

تتضمن معالجة ماهرة أثناء التعريض وعمليات الإظهار للحصول على درجة كثافة اللون المناسبة لكل موضوع فى الصورة ،ونشر "أدامز" تكنيك "نظام المنطقة" (Zone System) وأصبحت طريقة معمول بها للتحكم فى كثافة التعريض الفوتوغرافى ، كما درست فى عدة مدارس وكليات أمريكية.

استخدم المصورون الفوتوغرافيون "نظام المنطقة" لاختبار الخامات ومعالجة تقنيات الطبع للتنبؤ بمدى اختلاف صفاء اللون الخاصة من درجات الرمادى للأشياء فى الطبع النهائى فكل كثافة يطلق عليها "منطقة" ويقسم من (I) إلى (IX) باللاتينية أى من واحد إلى تسعة وكان رقم خمسة (V) رمادى متوسط وتلك المناطق التسع تعرف بمقياس مدرج لقرص الآلة الحاسبة لجهاز قياس التعريض المحمول ،تعد القياسات الدقيقة لاستضاءة كل جزء فى الصورة هامة جدًا لنجاح هذا النظام ،ويتغير مقياس الاستضاءة صعوداً وهبوطًا مع تغيير الفتحة أو الغالق (Shutter) ،كما يتم تعديل عمليات إظهار الفيلم الفوتوغرافى ليمدد أو يقلص خصائص السلبية ليتعادل مع الكثافات المطلوبة للموضوعات المصورة بعلو أو انخفاض درجة الاستضاءة فيعطى باتساق درجة كثافة اللون الرمادية.

٨-٢-٤-رواد حركة الفوتوغرافيا الصريحة: (Leaders of Straight Photography Movement)

أثرت الفوتوغرافيا الصريحة على الأسلوب الفوتوغرافى فى عدة دول إلى درجة كبيرة،فأثرت على المصورين الفوتوغرافيين مثل "باول ستراند" و "تشارلز شيلر" (Charles Sheeler) منذ عام ١٩١٧ فى نيويورك أما فى أوروبا فقد ظهرت باسم حركة "الموضوعية الجديدة" (New Objectivity) منذ عام ١٩٢٤.

ظهرت تلك الاتجاهات والحركات الجديدة فى المعارض الفنية العالمية منذ عشرينات القرن العشرين وبدأ تأثيرها ينتشر بالتدرج ، ووصل هذا الأثر إلى الساحل الغربى لأمريكا ونتج عنه تشكيل مدرسة فنية فوتوغرافية عام ١٩٣٢ والتى كان لها تأثيرًا مفاجئًا ودرامى على تقديم الأساليب الفوتوغرافية فى أنحاء العالم وهى جماعة الفتحة ٦٤ (f/٦٤ Group)[1] والتى تتناسب خصائصها وخصائص حركة الفوتوغرافيا الصريحة بل يمكن أن نجزم أنها حركة منبثقة منها.

٨-٢-٤-١-باول ستراند: Paul Strand

تخرج من المدرسة الثانوية عام ١٩٠٩ ،وكان زائرًا دائمًا لصالة عرض ٢٩١، وتأثر بالأعمال الفنية الأوروبية التى قدمها "شتيجليتز" أعجب "ستراند" بأسلوب

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٤٣

الفوتوغرافيا الصريحة ،وفى الأعوام التالية بدأ إجراء تجارب يومية علـــى تصويـــر الأشياء وعمل صور تجريدية تنبض بالحياة ،تدور موضوعاته فـــى إطـــار الأشـــياء المعتادة مثل أوتاد السياج ولقطات مقربة من محرقة الأقداح وظل سكة حديد علويـــة وشرفة منزل ريفى، كما قدم صور بفكر مذهب الفوتوغرافيا الصريحة عـــن مدينـــة نيويورك وسكانها ، وهو لم يقصد عمل صور واقعية أو تسجيلات وثائقيـــة ، وإنمـــا صورها لذاتها.

تمتع "شتيجليتز" بقدرة غير عادية على اكتشاف المواهب ، فقد انبهر بأعمـــال ستراند سوءا فى الطريقة أو المحتوى ، وبدت صوره كصدى لأعمال "شـــتيجليتز" و "ستايشن" عام ١٩١٦ أقام معرضه الخاص فى صالة عرض ٢٩١، وفى العام التـــالى أفردت مجلة "عمل الكاميرا" (Camera Work) الموضوع لأعماله حتى توقف نشـــر أعداد جديدة للمجلة ،ثم أصبح اختيار "ستراند" للموضوعات وطريقتـــه فـــى التكنيـــك وكذلك معالجته بطرق المذهب الفوتوغرافى الصريح هى أساليب فوتوغرافية مألوفة ، وبمقارنة ذلك بأسلوب البيكتورياليين النـــاعم والمتلاعـــب بـــالصورة الفوتوغرافيـــة والموضوعات المثالية والرومانسية فإن أعمال "ستراند" تعد بداية للابتكـــار والتجديـــد ،حتى أن "شيتجليتز" كان يرجع إليها باعتبارها مباشرة إلى حد كبير.

استمر "ستراند" فى عمل صور أقل تجريدية وأكثر موضوعية ،إلا أنه كـــان يختار الأشياء الدنيوية المحيطة به كموضوعات لأعماله مستخدمًا تقنيات الفوتوغرافيـــا الصريحة.

لم يستطع بعض المصورين الفوتوغرافيين أصحاب النزعة الانفصالية مثـــل "فريـــد هولانـــد داى"(Fred Holland Day) و"رودولـــف ايكيمـــاير"(Rudolf Eickemeyer) وغيرهم من البيكتورياليين البريطانيين الاندماج فـــى هـــذا الأســـلوب الفوتوغرافى الجديد ورفضوه ،أما المصورون فى لندن فقد احتقروا هـــذا الأســـلوب ووصفوه بمدرسة صندوق القمامة للفوتوغرافيا الأمريكية.

توافقت قوة وأصالة "ستراند" مع قدرته الكتابية فى التعبير عن أفكاره بوضوح من خلال الكلمات ، فقد كتب فى مجلة "عمل الكاميرا" :"الموضوعيـــة هـــى جوهـــر الفوتوغرافيا وما يقيدها فى نفس الوقت" ، كما قال :"بأن أصعب ما يواجهه المصـــور الفوتوغرافى هو رؤيته لكل من الجودة الكامنـــة وحـــدود الصـــورة ، وأن المعالجـــة الصادقة مثلها مثل الرؤية الشديدة مهمة للتعبير الشخصى وهذا يتحقق عـــن طريـــق الفوتوغرافيا الصريحة"،ويقول :"إن الصدق مطلب أساسى للتعبير الحى لا يقل أهميـــة عن شدة الرؤية يتحقق دون خدع فى المعالجة أو تلاعب فيها" ،وفى مقال آخر حـــاول إقناع المصورين الفوتوغرافيين البريطـــانيين المعـــارضين بـــأن يتخـــذوا أســـلوب الفوتوغرافيا الصريحة ، ولخص فلسفته قائلاً "انظر إلى الأشياء التى فى العالم الحـــالى

الذى حولك ، إذا كنت على قيد الحياة فـــإن ذلـــك يعنـــى شـــيئًا ، وإذا كنــت تــهتم بالفوتوغرافيا بالقدر الكافى وإذا كنت تعرف كيف تستخدمها سترغب فى أن تصـــور كل المعانى ، وإذا تركت رؤية الناس تدخل بين العالم وبين رؤيتك ، فستحقق الشـــيء الذى لا يقدر بثمن والشائع بدرجة كبيرة وهو التصوير البيكتوريالى"(١).

ومن أعماله صورته "السياج الأبيض ،بمرفأ كنت بنيويـــورك" (The White Fence. Port Kent, New York) عام ١٩١٦ كما بالشكل رقم (٨-٤) ،والتـــى قـــام فيها بإسقاط فكرة المنظور بطريقة غريبة كما انتج حدة فى التصميم.وصورته "الحدقـة ،جورجتاون ،ماين"(Iris, Georgetown, Maine) عام ١٩٢٨ كما بالشكل رقم (٨-٥) ، والتى أعجب فيها بالتركيبات الخطية و الأشـــكال الفنيـــة فـــى الأشـــكال الورقيـــة التجريدية.

وصورته "تكرير البترول ،تما ،غانا" (Oil refinery ,Tema ,Ghana) عـــام ١٩٦٣ كما بالشكل رقم (٨-٦) وفيه يظهر تأثره بالحداثة الأوروبية عوضـــا عـــن الحركـــة القصصية فأنتج دراسة لصورة صريحة وشبه تجريديـــة لموضوعـــات تعـــبر عـــن الصناعة.

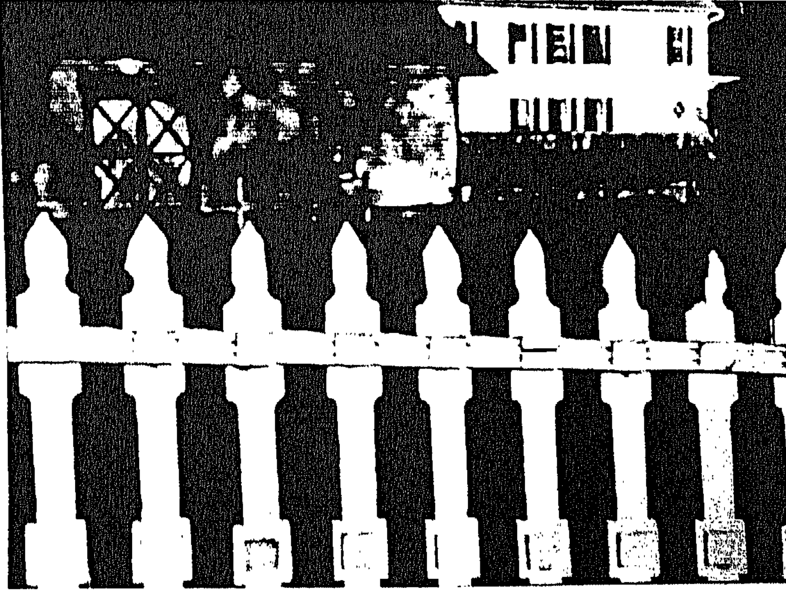
٨-٣-الموضوعية الجديـــدة فـــى الفوتوغرافيـــا: (The New Objectivity in photography)

حاول بعض المصورين الفوتوغرافيين الألمان مثل "البرت رينجر بـــاتزيش" (Albert Renger-Patzsch) و"كارل بلوسفيلدت" (Karl Blossfeldt) بشكل مســـتقل استكشاف إمكانية استخدام أشياء طبيعية وأشياء من صنع الإنسان لعمـــل فوتوغرافيـــا صريحة وذلك خلال العشرينيات من القرن العشــــرين ،فـــرأى "رينجـــر-بـــاتزيش" (Renger-Patzsch) أن بداخل قيود وحدود الفوتوغرافيـــا هنـــاك مجـــال لا نـــهائى لاكتشاف إمكانيتها المبدعة ،عن طريق عزل وكشف القوالب والتى يمكن ملاحظتـــها بسهولة وتقديمها ببساطة ، كما رأى بأن المصور الفوتوغرافى عليه أن يكون ملاحـــظ صبور ولا يسمح لأهوائه الشخصية بالتدخل ولا يحاول خلق مؤثرات خاصة باللوحات الفوتوغرافية.

نشرت أعمال البرت فى مجلة "العالم جميـــل" (The World is Beautiful) عام ١٩٢٨ ،وهى تجسد تفاصيل المعمار الميكانيكية والطبيعة وأشكال النبات والحيوان مثل صورته "أوانى الألمنيوم" (Aluminium Töpfe) عام ١٩٢٥ كما بالشـــكل رقـــم (٨-٧) وفى هذا التكوين القوى والذى يستخدم تكرار الأشكال و اللقطة المقربة لـــها هى أحد طرق عرض الموضوعات للفنان البرت رينجر.

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٤٣-٤٤



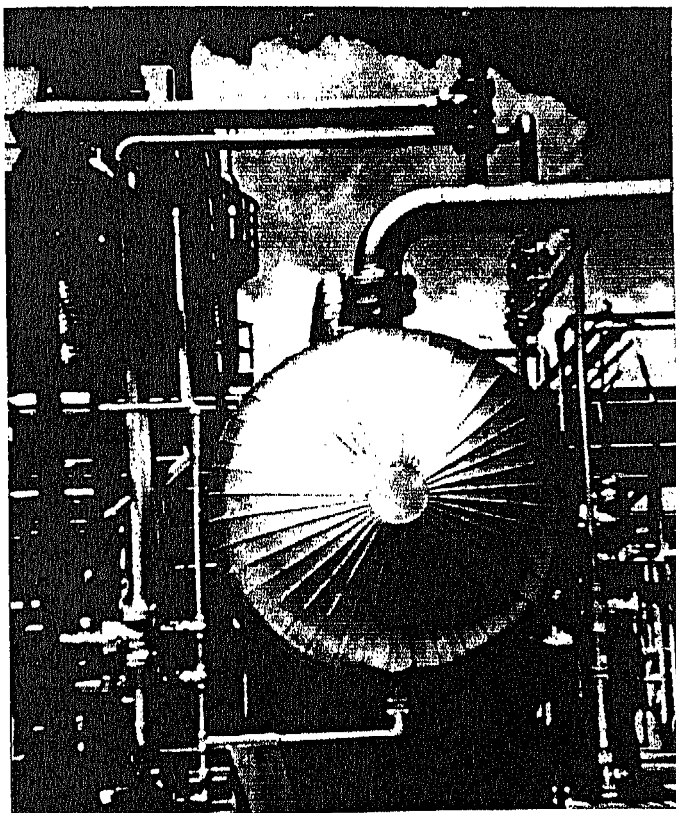
الشكل رقم (٨-٤)

بولستراند "السياج الأبيض ،بمرفأ كنت بنيويورك"عام ١٩١٦



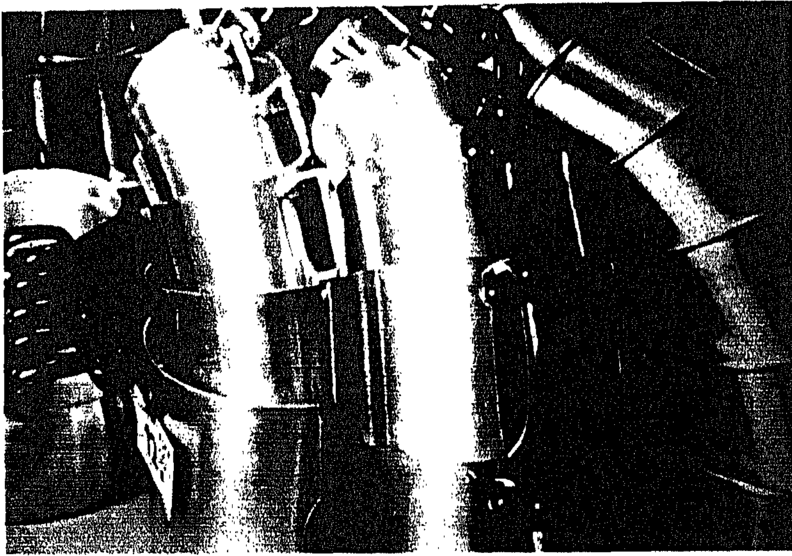
شكل رقم (٨-٥)

بولستراند ،"الحدقة ،جورجتاون ،ماين"(Iris, Georgetown, Maine) عام ١٩٢٨



شكل رقم (٨-٦)

بول ستراند "تكرير البترول ،تما ،غانا" عام ١٩٦٣



شكل رقم (٨-٧)

رينجز باتزيتش "أوانى الألومنيوم" عام ١٩٢٥ .

كما احتوى كتاب "كارل بلوسفيلدت" أشكال الفـــن فـــى الطبيعـــة" (Art Forms in Nature) عام ١٩٢٩ على صور مكبرة لبنائية وتركيب النبات باستخدام ضوء نـــاعم ومشتت فى مواجهة خلفية واضحة ومسطحة،ومنها صورته "الأشكال النباتية الثـــلاث" (Three Plant Form) عام ١٩٢٩ كما بالشكل رقم (٨-٨) ،واستخدم فيـــها العدســـة المقربة فيظهر الشكل البنائى المعمارى فى الموضوعات الطبيعية ،ويؤكد على مـــدى الروعة فى التشابه فيما بين ما يصنعه الإنسان من ديكورات وتصميمـــات معماريـــة وهذه الأشكال الطبيعية للسنابل ،فالتشابه بين الأشياء الطبيعية والتى من صنع الإنسـان أضاف بعدًا آخر إلى قوة الإيحاء بالموضوعية الجديدة (١).

استخدم المصورون الفوتوغرافيون الألمـــان كـــل الوســـائل الممكنـــة فـــى الفوتوغرافيا لعرض التفاصيل باستخدام ثراء اللون وتدرجه المفاجئ وأقحم المصـــور الفوتوغرافى الألمانى فى المجال الجديد للفوتوغرافيا الاجتماعيـــة الوثائقيـــة وانتقـــد البيكتورياليون هذه الأعمال ووصفوها بأنها أعمال مملة وباهتة واعتبروا ذلك عمـــلاً سطحيًا وأنه رؤية لمجرد الرواية وليس ذى معنى.

٨-٤- مجموعة الفتحة ٦٤ F-٦٤ Group:

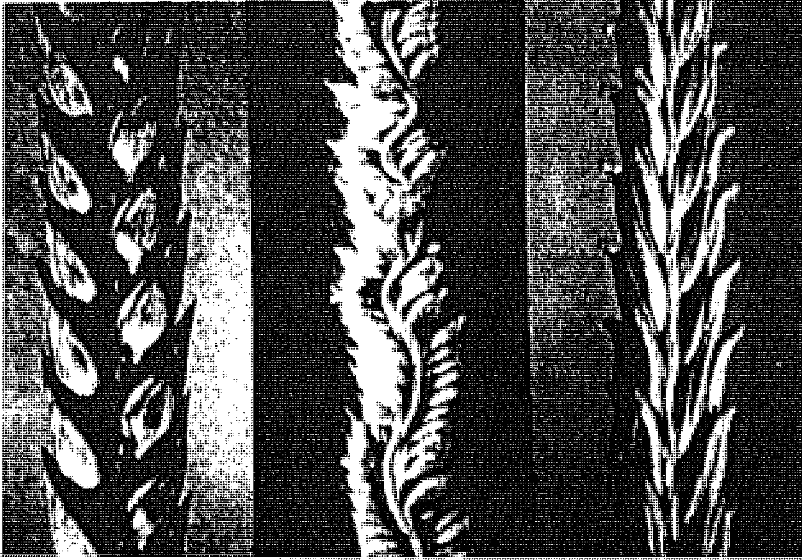
تجمع في عام ١٩٣٢ عدد من الفوتوغرافيين فى غرب الولايات الأمريكيـــة تحت اسم مجموعة الفتحة٦٤ وكان السبب في التسمية أنهم استخدموا الفتحـــة٦٤ فـــي عدسة الكاميرا الفوتوغرافية للحصول على صورة واضحة التفاصيل في كل أبعادهـــا فهى ذات عمق ميداني كبير،ومن رواد هـــذه الحركـــة ادوارد ويســـتون وكيموجيـــن كانيينجهام (Imogen Cunnigham) وانسل ادم (Ansel Adame) وتعد هذه الحركـــة أحدى الحركات المنبثقة من فكر وأسلوب الفوتوغرافيا الصريحة.

٨-٤-١-تأثير الفوتوغرافيا الصريحة على أسلوب مجموعة الفتحة٦٤:

انتشر أسلوب الفوتوغرافيا الصريحة فى العالم التجارى أكثر من أى أســـلوب آخر خاصة فى شكل الفوتوغرافيا الإعلانية والتى تستخدم فى الترويج للمنتجات فـــهى اكثر الوسائط قدرة على أن تصف المنتج بقوة وإحساس خاصة عندما يتطلب الأمـــر الدقة والمهارة ،انتشرت الفوتوغرافيا الصريحة قبل أن تتقبلها الجمعيات الفوتوغرافيـــا وتقدمها فى معارضها.

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٤٤



شكل رقم (٨-٨)
كارل بلوسفيلدت "أشكال النبات الثلاث" عام ١٩٢٩

اتجه "إدوارد شتايشن" (Edward Steichen) إلى احتراف التصوير الفوتوغرافى عـــام ١٩٢٣ وعمل حتى عام ١٩٣٧ كبيرًا للمصورين الفوتوغرافيين فــى (Condé Nast) ،امتاز بأسلوب فوتوغرافى أنيق واشتهر بعمل بورتريهات لمجلـــة(Vanity Fair) و فوج(Vogue)، مما أدر عليه ربحًا كثيرًا من العمل فى التصوير الإعلانى(١).

ورث "بريت ويستون" (Brett Weston) الابن عن أبيه"إدوارد ويستون" عينـه الملاحظة لعمل صور إبداعية عن طريـــق اكتشـــاف تفـــاصيل الطبيعـــة باســـتخدام الفوتوغرافيا الصريحة ، كما وظف الخطوط والأشكال لعمل أشكال تجريديـــة أخـــاذة خالية من أى تلاعب أو معالجة كما يظهر فى شكل رقم (٨-٩) لصورته "بركة قطـــع الأخشاب، ألسكا" (Logging pond, Alaska) عام ١٩٧٣ ويظهر فيها طريقته فـــى معالجة الموضوعات الطبيعية بطريقة جرافيكيه عالية للخطوط.

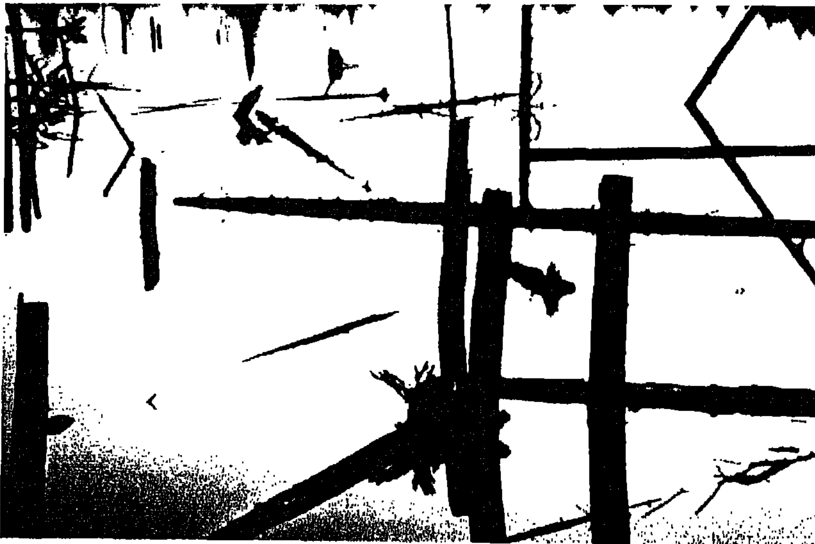
استخدم "رالف جيبسون"(Ralph Gibson) الدقة المتناهية فى التفاصيل أيضًـــا وكذلك الواقعية فى الفوتوغرافيا الصريحة بطريقة ذاتية إلى درجة كبيرة، فالأســـطح أصبحت نماذج والملابس جزء من البناء أو الجسم الإنسانى وهى أشكال يتم التخلـــص من شخصيتها عن طريق القطع وتحول بدقة إلى أشياء ما زالت حية.

٨-٤-٢-رواد مجموعة الفتحة٦٤:

الفوتوغرافيا الصريحة كأسلوب مبدع يمكن أن تكون قوة وقيـــد فـــى نفـــس الوقت، فالتفاصيل الرائعة للخطوط والألوان تعرض أجزاء غير مرغوب فيها بنفـــس وضوح العناصر الهامة فى الصورة ، كما أن الانتقاء وزاوية التصوير عوامل غايـــة فى الأهمية لنجاح الصورة.

إن الافتتان المبرر للأداء التقنى للكاميرا والفيلم من الســـهل جـــدًا أن يحـــث المصور على التقاط صور لا تعدو كونها استعراض للحرفية ،فعلى سبيل المثال هناك مصورون تأثروا بأعمال "انسل ادامز" وحاولوا تقليدها لكى يكتشفوا أن أعمالهم فشـــلت فى التعبير عن بصيرته.

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٤٢:٤٦



شكل رقم (٨-٩)

بريت ويستون "بركة الأخشاب ،ألسكا" عام ١٩٧٣

٨-٤-٢-١-إدوارد ويستون Edward Weston

ولد في ٢٤مارس ١٨٨٦ في(Highland park)بأمريكا وتوفي ابنـــاير١٩٥٨ بكاليفورنيا.،وهو أكثر من أثر في فوتوغرافيا القرن العشرين ،فأهميته تتمثل في تكوين فورميولا الجمال القصصي البيكتوريالى الذي سيطر على الفوتوغرافيا الأمريكية لعـدة عقود،فهو متحمس للفوتوغرافيا منذ صغره ولقد بدأ مهنة الفوتوغرافيا كمتحدي بافتتاح ستوديو البورتريه في أروبيكو (Iropico) والتى سميت الآن جلندال (Glendale) فيمـا بعد بكاليفورنيـــا ،وأعمالـــه الأولـــى بنفـــس أســـلوب البيكتوريـــاليين القصصييـــن (Pictorialisitis) الفوتوغرافيين الذي حاكوا أعمال التأثيرين الزيتيين[١].

وفي عام (١٩١٥) أقام ويستون (Weston) معرض في الفن الحديث والـــذي قاده لرفض التأثير الظاهري (Atmospheric effect) للفوتوغرافيين القصيين مفضـــلا التأكيد على الأشكال التجريدية والتفاصيل الحادة فأنكر أعماله السابقة وثـــار عليـــها، وفضل أن يقوم بعمل تجارب جديدة لإخراج صيغة جمالية جديدة وتقنيـــــة يمكـــن أن تؤدي إلى إنتاج صور فوتوغرافية تعتمد على كاميرا الحجم الكبـير Large Format) (Camera، وفتحة صغيرة ليحصل على أفضل عمق ميدان ممكـــن وحـــدة تفـــاصيل عالية، بل إنه لم يستخدم بعد ذلك المكبر مفضلاً أن يحصل علـــى تـــدرج جيـــد مـــن الكثافات والتفاصيل الحادة عن طريق الطبع المتلامس[٢]،فكان يطبع النيجاتيف بالكامل بل لقد رفض أن يعالج النيجاتيف في الغرفة المظلمة (Darkroom) فكـــانت النتيجـــة تفاصيل دقيقة واقعية تنقل جمال موضوعات الطبيعة من خلال تكوين جيد ذي دقة فـــي الإضاءة وتدريج اللون والملمس.

وفي عام (١٩٢٢) سافر ويستون إلى نيويورك و تقابل مع الفريد شـــتيجليتز (Alfred Stieglitz) وبول ستراند (Paul Strand)،وفي عـــام (١٩٢٣) ســـافر إلـــى المكسيك حيث لقبه الفنانون ديجو ريفيرا (Diego Rivera) ودافيد سـيكيورسDavid) (Siqueiros وجوس أوروزكو(Jose Orozco) كرائد من رواد الفن الفوتوغرافى فـــي القرن العشرين ،ثم عاد إلى كاليفورنيا عام (١٩٢٧) وأنتـــج سلســـلة مـــن الصـــور الفوتوغرافية مستخدما تقنية التصوير المقرب (Close-up) لعمل صور ضخمة لقواقـع البحر والفلفل الأخضر وأنصاف ثمرة الكرنب لإظهار ملامسهم الفنية للأشكال التـــي تشبه النحت مثل صورته "الفلفل الأخضر رقم ثلاثون" (Pepper No.٣٠) عـام ١٩٣٠ كما بالشكل رقم (٨-١٠) وهى دراسة لثمرة الفلفل الأخضر ،ويفضل ويستون استخدام

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٤٤

(٢) www.Britannica.com



شكل رقم (٨-١٠)

ادوارد ويستون "الفلفل الأخضر رقم ٣٠" عام ١٩٣٠

الضوء الطبيعى عن الصناعى وعادة ما يشتت ضوء الشمس بقطعة من الشاش كحائل بين أشعتها والموضوع ، وقد استخدم نفق قديم كخلفية للموضوع واستغرق اسبوع من الدراسة لتظهر هذه الصورة ذات الخطوط المتتابعة والتأكيد على إحساس البعد الثالث.

وبعد عامين قام بعمل أول صوره فوتوغرافية لسلسلة من الصور عن الصخور والأشجار بكاليفورنيا والتي نشرت في عام ١٩٣٢ في كتابه "فن إدوارد ويستون" (The Art of Edward Weston)،والتى ضمت صورته "شجر العرعر ،بحيرة تنايا" (Juniper, Lake Tenaya) عام ١٩٣٨ الشكل رقم (٨-١١) ،وتعرض هذه الصورة موهبة ويستون فى الاستفادة من خواص الطبعات لإظهار مدى تعمقه فى إدراك الشكل و الملمس ،وانضم ويستون في نفس العام لمجموعة فتحة٦٤ والذي كان معرضه في ذلك الوقت يعد نقطة تحول في تاريخ الفوتوغرافيا الأمريكية ،وفي عام (١٩٣٦) بدأ سلسلة من الصور الفوتوغرافية عن الكثبان الرملية في أوشانو (Oceano) بكاليفورنيا والتي تعتبر من أفضل أعماله كما بالشكل رقم (٨-١٢) "الكثبان ،أوشانو" (Dunes, Oceano) عام ١٩٣٦ ،وظل يلتقط صوره الفوتوغرافية والتي ظهرت في كتاب "كاليفورنيا والغرب" (California and The west) عام ١٩٤٠ ،وبعد أن ابتلى بداء الشلل الرعاش أدرك أنه قريباً لن يستطيع أن يعمل فأخذ آخر صوره الفوتوغرافية في منطقة تسمى منطقة الذئاب (Point Lobos) علم ١٩٤٨ وظهرت في كتابه "الكاميرا خاصتى ومنطقة الذئاب" (My Camera on Point Lobos) عام ١٩٥٠، وفى أعوامه العشر الأخيرة أشرف على عمل طبعات من الصور الفوتوغرافية[1] وبذلك كان ويستون من أهم المصورين الفوتوغرافيين الذين بدأوا عملهم بفكر المدرسة البيكتوريالية واستطاع أن ينتقل إلى فكر الفوتوغرافيا الصريحة ويبدع صور فوتوغرافية تتناسب وتحدد الشكل العان للفوتوغرافيا والخاص بمجموعة الفتحة ٦٤.

٨-٤-٢-٢-اموجين كينينجهام Imogen Cunningham

ولدت اموجين في ١٢ أبريل عام ١٨٨٣ بمدينة بارتلاند (Partland) بأمريكا، وتوفيت ٢٤يولية ١٩٧٦ بسان فرانسسكو بكاليفورنيا ،وهى فوتوغرافية أمريكية عرفت بصورها الفوتوغرافية عن النباتات والبورتريهات ،بدأت أخذ صورها الفوتوغرافية منذ عام ١٩٠١ حين انضمت إلى سلسلة منظمة لدراسة الصور الفوتوغرافية وتأثرت بالفوتوغرافيا البيكتوريالية القصصية الرومانتيكية.

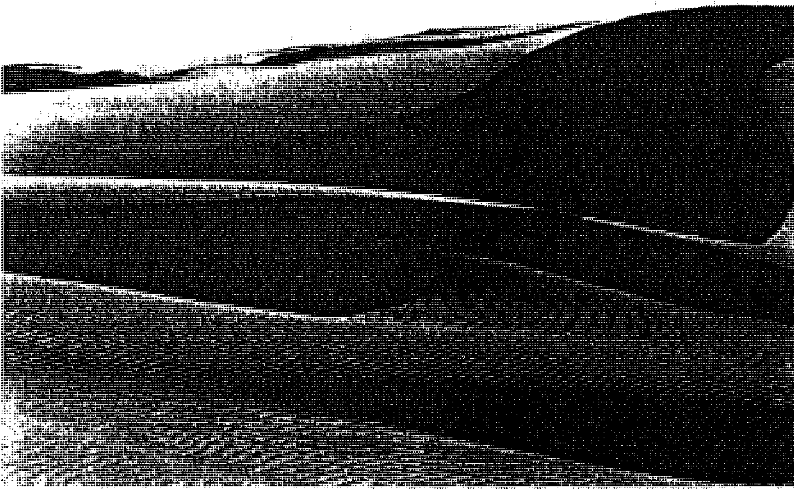
---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٤٥



شكل رقم (٨-١١)

إدوارد ويستون "شجر العرعر ،بحيرة تنايا" عام ١٩٣٨



شكل رقم (٨-١٢)

ادوارد ويستون "الكثبان ،اوشانو" ١٩٣٦

رؤية فوتوغرافية مع التأكيد على الشكل

وبعد أن درست الكيمياء الفوتوغرافية فـــي درســدن (Dresden) افتتحــت جاليري للبورتريه في سياتل (Seattle) وحصلت علـــى سـمعة عالميــة كمحترفــة للفوتوغرافيا الفنية في وقت قصير ،وعلى الرغم من أن أعمالها التجارية كانت صــور فوتوغرافية عادية إلا إنها استمرت في إنتاج صور فوتوغرافية ببــؤرة ناعمــة-Soft) (Focused وأشكال مجازية ،وبعد أن تزوجت انتقلت لسان فرانسيسكو وقـابلت ادوارد ويستون هناك وتبعاً لتوصياته فلقد تضمن معــرض (Film and foto) عــام ١٩٢٩ صور فوتوغرافية لنباتات ،وفي عام (١٩٣٢) انضمـــت إلـــى جماعــة الفتحــة ٦٤ الفوتوغرافية الأمريكية ومثل باقي الأعضاء رفضت تـــأثير البــؤرة الناعمــة-Soft) (Focusedذات الصورة الفوتوغرافية الوجدانية فأنتجت صور فوتوغرافية ذات بــؤرة حادة مثل صورة "اثنان من نبات الكالة" (Two Callas) عـــام ١٩٢٩ والتـــي نقلــت البهجة الحسية في الطبيعة كما بالشكل رقم (٨-١٣) ،وبعد أن تفرقت مجموعة الفتحــة ٦٤، أقامت ايموجين الجاليري الخاص بها للبورتريه[1] ومـــن صورهــا الشــخصية صورة"جون وينكلر ،عامل الأكلاشيه (John Winkler, Etcher) عـــام ١٩٥٨ كمــا بالشكل رقم (٨-١٤) والتى يظهر فيها مدى تحكم ايموجين فـــى الوســيط فاختــارت التعريض على العمود الأيمن ليكون هو التعريض الصحيح فأظهر الظلال وتكويناتـــها بحدة وتباين.

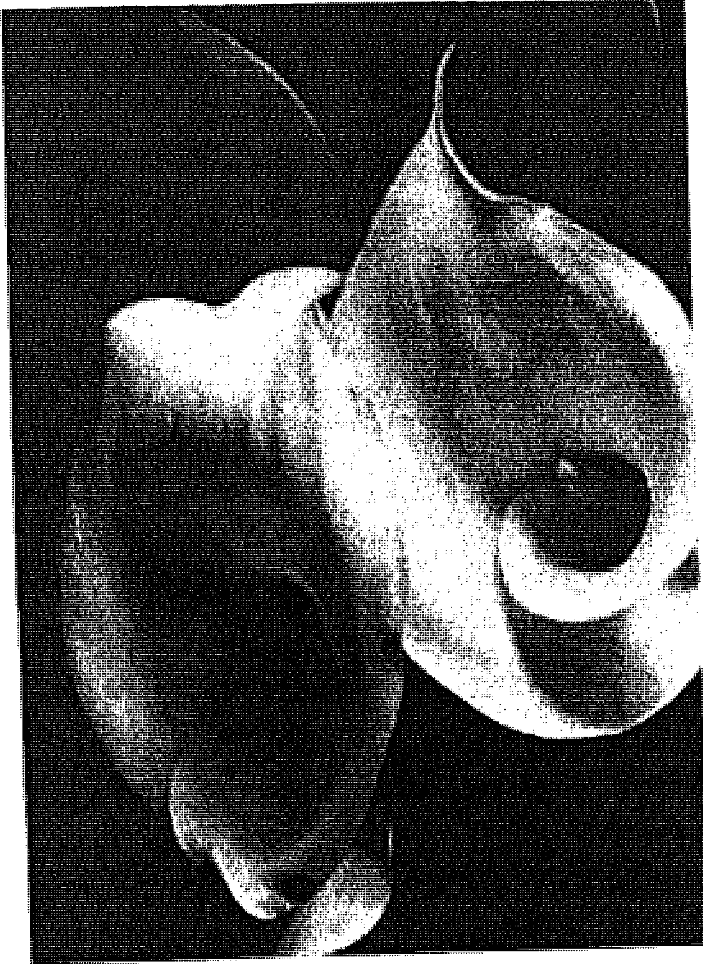
٨-٤-٢-٣-انسل ادم Ansel Adams

ولد في ٢٠ فبراير عام (١٩٠٢) بســـان فرانسيســكو وتوفـــى ٢٢ أبريــل ١٩٨٤بكاليفورنيا ،وهو فوتوغرافي معروف في ابتداعه التكنولوجي وكيفية تحكمه في عمل الطبعات ذات مدى درامي للمناطق الجبلية والمناظر الطبيعية،درس الموســـيقى ولم يمارس الفوتوغرافيا كمهنة حتى عام ١٩٢٧ وفي ذلك العام نشــر أول مجموعــة شخصية له باسم (Parmellian Points of the high Scerras) والتي التقط صورهـــا الفوتوغرافية بنفس طريقة الفوتوغرافيين البيكتوريالين القصصييـــن (Pictonialists) والتي تحاكي الزيتيين التأثيرين عن طريق كبت التفاصيل عند عمل التبأير وهو تـــأثير ضبابي عادة ما ينجز في الحجرة المظلمـــة (Darkroom) ،وهـــو أحــد الأعضـــاء المؤسسين لمجموعة الفتحة٦٤ وبين أهم مؤيدى وممثلـــى الفوتوغرافيـــة الصريحــة ومنادى بضرورة الحفاظ على الطبيعة بالإضافة إلى كونه كاتبًا ومعلمًا قضى حياته فى تصوير الطبيعة فى كاليفورنيا[1] ،وفي عام (١٩٣٠) أعجب بما شاهده مـــن صـــور فوتوغرافية لبول ستراند (Paul Strand) والتي تؤكد على الجمال التدريجي اللوني

---

(١) www.Britannica.com

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٤٦



شكل رقم (٨-١٣)

ايموجين كنيننجهام "اثنان من نبات الكالة" عام ١٩٢٩



شكل رقم (٨-١٤)
ايموجين كيننينجهام "جون وينكلر ،عامل الاكلاشيه" ١٩٥٨

والتفاصيل الحادة والتي تبناها مثلما فعل ستراند تحـــت اســـم الفوتوغرافيـــا الصريحة (Straight photography) مع ويلارد فان دايك (Willard Van Dyke).

كون ادام جماعة الفتحة٦٤ عام (١٩٣٢) الفوتوغرافية والتى اهتمت بالتقـــاط التنوع اللانهائي في الطبيعة بتفاصيلها الدقيقة لكل من الضوء والملمس.

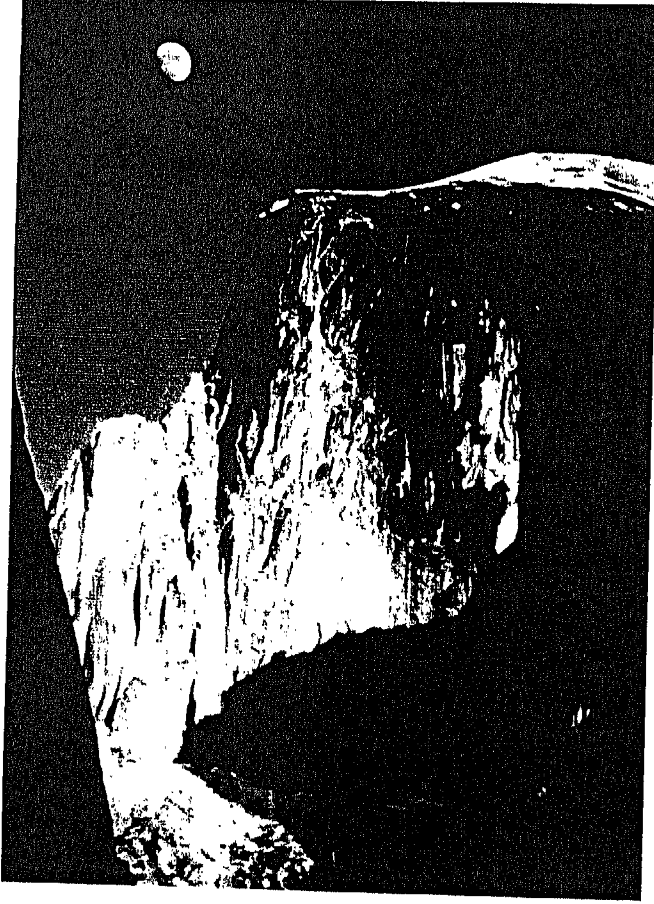
ومثلما كان كل من تيموثى (Timothy H. O'sullivan) و ويليام جاكســـون (William Henry Jackson) حاملان لماسة الفوتوغرافيا في الداجييريـــة والمنـــاظر الطبيعية في القرن التاسع عشر كـــان أدام واحـــد مـــن أهـــم التقنييـــن فـــي تـــاريخ الفوتوغرافيا[٢] فى القرن العشرين ،وفي عـــام (١٩٤١) بـــدأ فـــي عمـــل جداريـــه فوتوغرافية لقسم التصميم الداخلي للولايات المتحدة، متحكماً في هذا الحجم الهائل فـــي الضوء والمسافة للحصول على صورة فوتوغرافية لمنظر طبيعي ولعمل ذلـــك فلقـــد طور تقنية نظام المنطقة(Zone system) وهى التقنية التي تمكن من إنتاج فوتوغرافيـــة ذات درجات كثافية معروفة مسبقاً ،وفي أثناء أعماله الفوتوغرافية عمل علـــى زيـــادة شعبية الفوتوغرافيا كنوع من أنواع الفن وفي عام (١٩٤٠) كان قد ساعد فـــي إنشـــاء أول تجميع للفوتوغرافيا في الموما (MOMA) وهو متحف الفن الحديث فـــي مدينـــة نيويورك (Museum of Modern Art).

وفي عام (١٩٤٦) أنشأ أول قسم أكاديمي في مدرسة كاليفورنيا للفن الرفيـــع بسان فرانسيسكو لتكون أول مكان لتدريس الفوتوغرافيا كمهنة احتراف.

تشبه لوحاته الفوتوغرافية أعمال ويستون فى الاهتمام بالتفاصيل ، كما تمتـــاز بحسن التقاط الصورة وأقصى عمق لمجال الرؤية الذى يســـمح بوضـــوح الشـــكل و الاهتمام الدقيق بطبع تلك الصفة كما فى صورته "القمر والنصف قبة ،الحديقة الدوليـــة بيوسميت" (Moon and half Dome, Yosemite National Park) عام ١٩٦٠ كمـــا بالشكل رقم (٨-١٥) ،ويظهر فيها مدى اهتمام انسل بالطبيعة والتوازن والاســـتخدام المتمكن للإضاءة والتباين للقيم الكثافية والتى تدلل على شـــخصيته ،تـــأثر بأســـلوب "ستراند" فى الفوتوغرافيا الصريحة، وكذلك بأعمال "ستيجليتز" ،التى عرضـــها فـــى القصر الأمريكى (An American Place) والذى أعده ليكمل مشوار صالة عـــرض ٢٩١ ،وكإدوارد ويستون اهتم بضرورة القيام بتصـــور مســـبق (Pre-Visualizing) للطبع النهائى قبل التصوير عن طريق دراسة متأنية للموضوع من خلال محدد الرؤية للكاميرا،كما اخترع نظام المنطقة (Zone System) لكلى يتنبأ بدرجة كثافة اللون لكل جزء فى الصورة كما يظهر على محدد رؤيا الكاميرا.

---

(٢) www.Britannica.com



شكل رقم (٨-١٥)

انسل أدام " القمر و النصف قبة ،الحديقة الدولية بيوسميت" عام ١٩٦٠

أصر في تأكيداته التقنية على عمل وصف بصرى جيد للموضـــــوع، فـــانتج صور تصف عظمة الطبيعة وبنائيتها ومعمار الطبيعة الرقيق والبارز ودراما التعرض للهواء ومعظم عالمه غير مأهول وتسوده الطبيعة ويعتمد في الغالب علـــى مؤثـــرات ضوئية عابرة وتعد صوره الآن من أشهر مـــا قـــدم عـــن الفوتوغرافيـــا الصريحـــة ومجموعة الفتحة٦٤

كتب العديد من الكتب مثل:

- الكاميرا الخاصة بى فى الحدائق الدولية (My camera in the National Parks) عام ١٩٥٠.
- هذه أرض أمريكية (This is American Earth) عام ١٩٦٠.
- صور فوتوغرافية للجنوب الغربى (Photographs of the southwest) عام ١٩٧٦[١].

٨-٥-الفوتوغرافيا الملونة والاتجاهات الجديدة:

استطاع إخوان لوميير إنتاج صوراً ملونة ناجحة باستخدام طريقة الأوتوكروم (Autochrome) ،فبدأ الفوتوغرافيون تجاربهم على نفس الطريقة وعلى الرغم مـــن أن هذه الطريقة تستخدم الحبيبات الصغيرة للنشا وتعطي صورة ذات ألوان جيدة إلى حـــد كبير إلا أن البعض وجد أن الخشونة لهذه الحبيبات غير مرغوب فيها[٢]، كما أن هـــذه الحبيبات الملونة تتماثل مع تنقيطية(Pointillism) سيورات (Seurat) ،والتى يمكن أن تعد أحد الأعمال المؤثرة فى شكل الفن الزيتى التنقيطى والتفاعل معها ،إلا انه لم ينتفع به فى عالم الفوتوغرافيا الفنية الملونة في ذلك الوقت لعدم استقرار الصبغات اللونيـــة والتي تميل لأن تسيل خارج المستحلب فتتداخل الألوان ،ثم طـــورت شـــركة كـــوداك طرق جديدة لإنتاج اللون عن طريق عمل صبغات فى أثناء عمليات التشـــغيل نفســـها عام ١٩٣٥ فأنتجت فيلم كوداكروم (Kodachrome) وهى أفلام يمكن الاعتماد عليـــها للحصول على صور فوتوغرافية ملونة ،وفى ذلك الوقت تطورت الكـــاميرا صغـــيرة الحجم ٣٥ مم وأصبحت الوسيلة المفضلة لالتقـــاط الصـــور الفوتوغرافيـــة الأبيـــض والأسود والملونة.

ساعدت الطرق الجديدة لعمليات التشغيل والأفلام الملونة على عمـــل صـــور فوتوغرافية بزمن تعريض أقل فأمكن الحصول على صور فوتوغرافية فـــي أمـــاكن

(١) www.Britannica.com

(٢) Ocrirk, stinson, wigg, Bone, Coyton, (Art fundamentals theory and practice), school of art, bawling, Green state, ١٩٩٨.

مظلمة وأمكن تثبيت الحركات ذات السرعة العالية في صور فوتوغرافية ملونة ،كل هذه التطورات التكنولوجية ساعدت على نمو التجارب الفوتوغرافية والتي استطاعت أن توازي تطور الرسم الزيتي ذلك للتعبير عن الحرية من الأفكار القديمة والوصول لصور فوتوغرافية ملونة كبيرة وهى أحد المميزات التى ميزت الرسم الزيتى عن الفوتوغرافيا كفن فى السابق ،ومع ذلك فان معظم الفوتوغرافيين المحترفين استمروا في الكشف عن إمكانيات الفوتوغرافيا الأبيض والأسود الإبداعية عوضاً عن الملونة ،ذلك لأن معظمهم قد وجدوا أن الأبيض والأسود يعطي جودة تجريدية أكبر من الألوان بل وأنها تعد نقلة في الواقعية والتي من أهم عناصرها الألوان ،وهو ما يثبت أن التأثر المشترك بين الوسيطين الجرافيكيين –الرسم الزيتي والفوتوغرافيا –بدأ منذ الاكتشاف الأول لداجيير عام ١٨٣٩ حتى يومنا هذا [1].

٨–٥–١–الأوتوكروم (Autochrome) كتقنية مساعدة فى أعمال الفوتوغرافيين الفنية:

ظهرت فى السنوات الأخيرة للحركة البيكتوريالية لأول مرة المواد الخام للتصوير الملون التجارى ، وهى أكليشيهات أوتوكروم لوميير "عام ١٩٠٧ ، التى استخدمت طريقة الفسيفساء لعمل ألوان شفافة بحجم الكليشيه ،فالعين تمزج بين نقاط مختلفة من الألوان الأساسية فترى لون الموضوع و الظلال ، وهو نفس مبدأ طريقة الرسم بالتنقيط التى اتبعها الرسامون التنقيطيون(Pointillist Painter) ،استخدم" شتيجليتز" (Stieglits) و"شتايشن"(Steichen) و"كوبيورن" (Coburn) الأوتوكروم فى صور البورترية والمناظر الطبيعة البيكتوريالية ،كما استخدمها "لارتيج" (Lartigue)أيضًا فى سنواته الأخيرة ،فكانت النتائج ناعمة التفاصيل وألوانها ضعيفة وهى ملائمة للجو العام للفكر البيكتوريالى خاصة مثل الشكل رقم (٨–١٦)لصورة الفين كوبيورن "فتاة بالرداء الأحمر" (Girl in Red) عام ١٩٠٨ فبعد أن قدمت طريقة الاوتوكروم بعام قام الفين بالتقاط هذه الصورة والتى تعرض كيفية إنتاج صور فوتوغرافية بألوان دافئة ومرحة ،يعيب هذه الطريقة عدم إمكانية إجراء تعديلات على الأوتوكروم أو عمل طبعة ملونة منها على الورق [1].

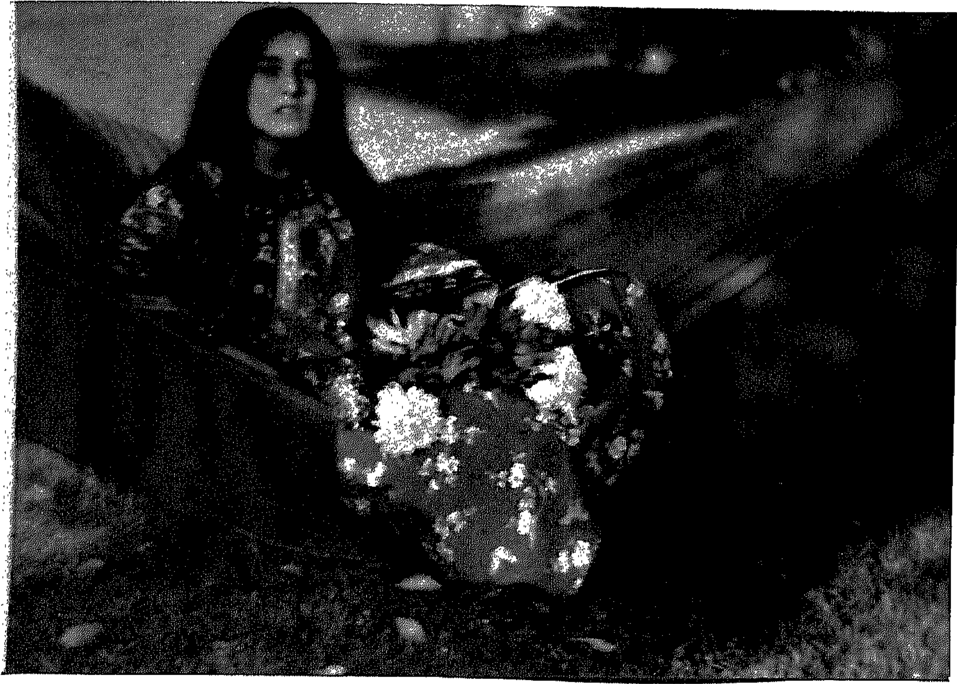
٨–٦–الحركة الديناميكية فى الفوتوغرافيا: (Dynamism in Photography)

إن الصورة الديناميكية هي التى يوحى فيها بقوى الحركة والأداء ،وعادة ما تعرض أشكال غير ملحوظة أصلاً للعين المجردة إلا أنها يمكن أن تظهر بواسطة

---

(١) Ocrirk, stinson, wigg, Bone, Coyton, (Art fundamentals theory and practice), school of art, bawling, Green state, ١٩٩٨.

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٢٣٥



شكل رقم (٨-١٦)

الفين كوبيورن "فتاة بالرداء الأحمر" عام ١٩٠٨

بطريقة الاوتوكروم

التحكم فى وقت التعريض الفوتوغرافى فأمكن الحصول على موضوعــات ديناميكيــة عبارة عن شبكة الخطوط المكونة بواسطة حركة المرور ليلا وأخرى لتتابع الراقــص فى رقصة الدوامة والتى كانت من أفضل الموضوعات المستخدمة لعمل فوتوغرافيـــا ديناميكية.

وجدت أفكار الحركة الديناميكية (Dynamism) فى الأشياء المتحركة بسرعة كبيرة بالنسبة للعين بالكيفية التى لا يمكن أن تتابعها إلا انه يمكن أن تسجل كصـــورة فوتوغرافية مجمدة بتفاصيل غير حادة لهذه الموضوعات ،بالإضافة إلى ذلك فان شكل فكر المذهب الديناميكى يمكن أن يظهر كعنصر من عناصر الصورة الفوتوغرافية عن طريق تراكب الصورة خلال خطوط فعالة نشطة وأشكال تتحرك قطريـــا وعرضيـــا وراسيا عبر اللقطة،فى السنوات الأولى من القرن العشرين كان المذهــب الديناميكي (Dynamism) والقوة (Force) والحركة(Motion) من أهم الكلمات فى ثورة عـــالم الفن الحديث ،فاهتم كل مـــن الفنـــانين الزيتييـــن المســـتقبليين وأصحـــاب النزعـــة الدوامية (Vorticist) – على وجه الخصوص– بوصـــف العـــالم فـــى شـــكل جديـــد مستخدمين أشكال من المجردات معتمدة على الحيوية والحركة وكان هذا جـــزء مـــن حركة فن حديثة تسمى التكعيبية (Cubism) وهى الحركة التى بدأت من ١٩١٠ إلـــى ١٩٣٠ فتوازى معها انتشار التجارب الفوتوغرافية بشكل جديد(٢) ،وتخلص الفنـــانون من وهم الواقعية فى الرسم الزيتى والتشبه ببعض الصور التى أصبحت تقدمـــها آلـــة التصوير الفوتوغرافية مثل الصور التى تحتوى على حركـــة مـــهزوزة(Movement Blur) وصور متعددة (Multi Image) والتفاصيل المجمدة (Frozen Detail)،وفـــى نفس الوقت قام الفوتوغرافيون بتجاربهم واكتشافاتهم فى ماهية الأشـــكال التجريديـــة الديناميكية التى يمكن أن تؤثر فى وسيطهم الفوتوغرافي وما يمكن أن يحدثـــه ،فعـــدم وضوح الصورة إلى حد ما (Subject Blur) والذى يعد على أنه خطأ فـــى التقديـــر الفوتوغرافى قد أعيد اكتشافها والتعمق فى استخدامها على أنها أداة يمكن أن يســـتفاد منها للتحكم فى أوقات التعريضات للموضوعات المستخدمة للتحليل العلمـــى وعمـــل صور فنية فوتوغرافية تحليلية ،كما تستخدم المرايا أيضا لعمل نماذج هندسية ، فمذهب مثل المستقبلين (Futurism)–وهى حركة فنية قصيرة العمر فى كل من الرسم الزيتى والتصوير الفوتوغرافى–كشفت أن التصوير الفوتوغرافى الثابت معد ومجهز لوصـــف الحركة ، ويمكن أن تنتج رموز وفلسفة المدرســـة المســـتقبلية الديناميكيـــة الخاصـــة ،فالإمكانيات الديناميكية للفوتوغرافيا قد ازدادت بتطور تقنياتها مـــن جـــهاز الضـــوء الخاطف الإلكترونى ومصابيح الاستروبســـكوبيك (Stroboscopic Lamp) والفيلـــم

---

(٢) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٥٧

الملون وعدسات متغيرة البعد البؤرى والتى أصبحت قادرة على تكوين نتائج ديناميكية قوية بل وبأقل إمكانيات هذه المعدات والتقنيات من سرعات الغالق البطيئة والسريعة ،وقدرة أجهزة الضوء الخاطف الإلكترونية على تثبيت الحركة،والحركة الناتجة من استخدام العدسة الزووم (متغيرة البعد البؤرى) ،وزمن التعريض الطويل ،وتقنيات الطبع المتعدد واستخدام الأقنعة وغيرها.

٨-٦-١-تأثير الفن الحديث على المذهب الديناميكى الفوتوغرافى:

The Influences of Modern art on the Photographic Dynamism:

نمت معظم الحركات الفنية الحديثة فى العقدين الأولين للقرن العشرين وهدفها إسقاط أساليب الرسم الزيتى المهتمة بالتفاصيل الدقيقة وبوصف وتصوير الموضوعات الواقعية ،وعوضًا عن ذلك بحث الفنانون فى مرتبة الرسم الزيتى كموضوع ثنائى الأبعاد[1]،وفى السنوات العشر الأولى من القرن العشرين كان الجو العام السائد هو التفاؤل ببدء القرن الجديد والذى يسير تجاه الحداثة والآلية والتقدم والتغير من بنايات عالية ووسائل نقل سريعة وحلول الصورة المتحركة (السينما) والفوتوغرافيا العلمية ومولد الصور الفوتوغرافية السريعة(Snapshot) ،والتى ساهمت فى تغيير المفهوم والمدرك البصرى للناس من حولها.

ولقد اهتم الفنانون بمميزات العمليات الجديدة (خاصة فى الفوتوغرافيا) وكيف يستخدموها ويتبنوها لينتجوا الروابط مع التقاليد القديمة للفن الرفيع.

ظهرت التكعيبية (Cubism) وأصبحت من أهم الحركات الفنية الجديدة وهى الاتجاه إلى تبسيط الموضوعات للشكل المكعب وتكوينات منه ،والتى نشأت فى باريس فكانت الأب للعديد من الحركات الأصغر المتضمنة اثنين مرتبطين بالمذهب الديناميكى (Dynamism) هما مجموعة المستقبليين الإيطاليين وأصحاب مذهب الدوامية البريطانية(British Vorticist).

٨-٦-٢-الحركة المستقبلية فى الفوتوغرافيا: Futurism in Photography

تبعًا لبيان المستقبليين فى عام ١٩١٠ فقد اتفق الرسامون المستقبليون على أن الأشكال الفنية فيما قبل ذلك لا توافق إيقاع العصر كما أنها ساكنة (استاتيكية) ،بينما عبّر المستقبليون عن الوقت كما عبروا عن المساحة عن طريق إظهار حركة الموضوعات من خلال أوضاع خطوط القوة فى تصميماتهم كما اهتمت المستقبلية

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٥٧

بالميكانيكية والسرعة وبعض تابعي المستقبلية قد تأثروا بشدة بتتابع الحركة التى قـــام بـــها إدوارد مــــايبروج (Photo-Sequences of Locomotion by Edward Mybridge) ،وبالصور المتعددة (Multi-Image Chronophotographs) التى قـــام بها الفرنسى اتينيه مارى (Etienne Marey)،وفلسفة المستقبليين فى إن الحصان الذى يجرى لا يملك أربع أرجل فقط، إنما له عشرون كما أن حركته فـــى شـــكل مثلثـــات متعاقبة(A Running Horse Does Not Have Four Hooves, It Has Twenty and Their Movements are Triangular) ،ومن الواضح أن ما تـــراه العيـــن المجـــردة كشىء طبيعى ما هو إلا جزء بسيط مما يحدث أصلاً أو مما هـــو موجـــود فعـــلاً ، فالتعريض لوقت طويل (Long Time Exposures) للصور الفوتوغرافية مكنت مـــن عرض الماء المتدفق المتحرك كما لو أنه ذى حركة ناعمة (غير طبيعية)[1] ،كمـــا أن السحب المتحركة والناس السائرين أو المهرولين والرياح وهى تهب محركة الشـــجر والقمر والنجوم ليلاً، كلها كانت تظهر كما لو أنها زائدة الطول (Elongated) أو غـــير واضحة إلى حد ما فى الصورة الفوتوغرافية والتى يمكن أن تنتمى للحركة المستقبلية، ويعتبر كل من"امبرتو بوتشيونى" (Umberto Boccioni)و"جياكومو بـــالا"(Giacomo Balla) الرسامين الإيطاليين من اكثر الفنانين تأثرا بالتحليلات الفوتوغرافية التى أمكن التقاطها بإمكانيات آلة التصوير ،فانتج بالا(Balla) خـــلال عـــام ١٩١٢ إلـــى ١٩١٣ مجموعة من اللوحات الزيتية تعتمد مباشرة على تكـــرار الأشـــكال (Repetition of Figures) متـــأثرًا بـــالصور الفوتوغرافيـــة المتزامنـــة لمـــارى(Marey's Chronophotography) ،ولقد تضمنت أعمالهم الديناميكية أعمال مثل لوحة (كلـــب فى ليتش) (Dog on the Leash) وهو عمل يعتمد على الضوء كأساس لعمله عارضًـــا أرجل متعددة لكلب قصير القامة طويل الخصر ،ويظهر الإيقاع فى حركـــة كـــأقواس للأرجل ،وفى روما قام فوتوغرافى يدعى أنتونيو بارجاجليـــا (Antonio Bragaglia) بتجربة دعاها صورة شخصية ديناميكيـــة (Fotodynamic Portraits) حيـــث جلـــس الموضوع أمام خلفية داكنة اللون وتحرك أثناء عملية التعريض ،أما فى باريس فقـــدم الفنان مارسل دوشامب (Marcel Duchamp) أعمال جدلية مستقبلية والتكعيبيه والتى الهم فيها من خـــلال صـــور كـــل مـــن اتيـــن مـــارى(Etienne Marey) وإدوارد مايبريدج (Edward Muybridge) للصور الفوتوغرافية التى التقطوها منذ ٢٥ عـــام سابقة والتى عرضت فى ١٩١٣ فى نيويورك.

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٥٨

٨-٦-٣-الحركة الدوامية فى الفوتوغرافيا: Vorticism in photography

حركة بريطانية صغيرة على وجه الحصر ، وبدأت بفنانين رسامين زيتيين ونحاتين وكتاب تجمعوا حول المكتشف الأول الفنان وايندهام لويس (Wyndham Lawis) منذ عام ١٩١٢،فكان فنهم أكثر تجريدًا من المستقبليين ولكنه وضح بشدة علاقته بالحركة المستقبلية ،كما أن له علاقة بالحركة التكعيبية أيضا ،والعديد من لوحاتهم الزيتية تعمد على العلامات الخطية والأشكال ذات الزوايا والتى عادة ما تستمد من الفن المعمارى الحديث والذى يبدو كأنه يعبر عن الحيوية والقدرة على النماء فى القرن الجديد وهو بدايات القرن العشرين.

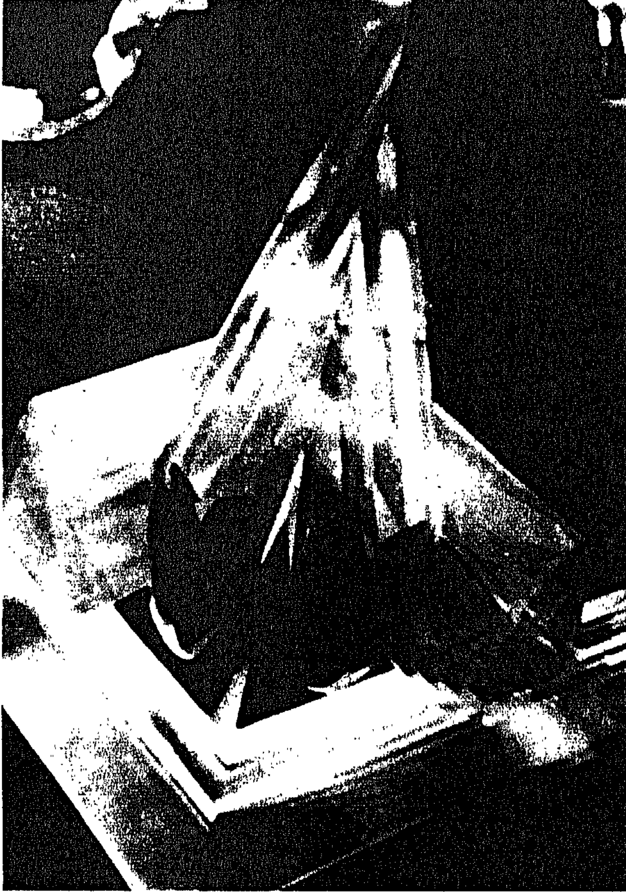
ولقد تزامل مع هذه الحركة بعض الأفراد النشطين من هذه الحركة متضمنة الكاتب ازرا بوند (Ezra Pound) والنحات جاكوب ابستين(Jacob Epstein) والفوتوغرافى الفين لانجدون كوبيورن(Alvin Langdon Coburn)ومالكوم أربوثنوت (Malcolm Arbuthnot) [(١)].

فأنتجت تجارب الفوتوغرافى ألفين كوربيون عدد كبير من الفورتوجراف (الحفر الضوئى) (Vortographs) ، فكانت طريقة الفورتوجراف هى أول ما أنتج من صور فوتوغرافية مجردة تمامًا كما بالشكل رقم (٨-١٧) لافين لانجدون كوبيورن "فورتوجراف" عام ١٩١٧ ،فقد خصص الفين جل اهتمامه لتحرير الفوتوغرافيا من تسجيل الواقع ، ولقد شجعه الشاعر ازرا بوند (Ezra Paund) (الذى اقترح اسم الفورتوجراف Vortograph).

يعتبر الفين لانجدون فنان من مجموعة الفيكتوريين الإنجليز التى أنتجت العديد من الصور التجريدية الديناميكية، وتعد صوره الفوتوغرافية عن طريق توجيه عدسة الكاميرا لأسفل وتجهيز مرآة بزاوية على جزء صغير من الزجاج أو الخشب صانعًا صور لنماذج وأشكال تجريدية ديناميكية (Dynamic Abstract) ، كما أنه قلم بعمل صور بورتريهات متكررة على نفس الفيلم (Multi-Image Portraits)،وفى الخطاب السنوى للفوتوغرافيين فى عام ١٩١٧ تحت عنوان فوتوجرام هذه السنة (Photogram of the Year) ناقش الفين كوبيورن ما تعلمه من التقنية وكتب ساخطًا : "إذا كان من الصعب أن نكون "حداثيون" مع كل جديد فى كل الفنون فمن الأفضل أن ندفن صناديقنا السوداء بمنتهى البساطة" (If It Is Not Possible To Be Modern with the Newest of All Arts Then We Had Better Simply Bury Our Black Boxes).

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٥٨



الشكل رقم (٨-١٧)

الفين لانجدون كوربيون "فورتوجراف" عام ١٩١٧ (Vortograph)

أحد صوره بطريقة الفورتوجراف ويظهر فيها نصف الصورة المرئى عن طريق مرآة مكونة شكل متماثل لبعض الورق أو الزجاج الصغير الحجم ذى الزوايا الحادة.

لحق بالفنانين الزيتيين آخرون منفصلون عنــــهم وتــأثروا بــالصورة الفوتوغرافيـــة وبالحركة الدوامية على وجه الخصوص وكان منهم الفنان الزيتى الرمزى البريطـــانى الجنسية فرانسيس بيكـــون(Francis Bacon) الــذى تــأثر بقــوة بالرســم الزيتــى المعاصر،واعتمد فى أغلب أعماله على الأنواع المختلفة من الصور الفوتوغرافيـــة ، فكانت موضوعات أعماله مركزة على(Evocation) وهـــى اســتخدام الموضوعــات المثيرة للذكريات من رجال وكلاب وهياكل سيارات وعادة ما يكون جزء منها غـــير واضح وعبر عن عالم الثورة على التدمير و الإرهاب ،فكان أسلوبه عودة مرة أخــرى وأخرى لدراسات مايبردج للحركة.

٨-٦-٤-رواد الحركة الديناميكية فى الفوتوغرافيا:

أصبح الأسلوب الديناميكى هو الاختيار الطبيعى عند الرغبـــة فـــى الرمز للحركة والفعل والسرعة والدراما والتى تمثل حركة الراقص أو الرياضى بـــل تتعدى ذلك لتمثل قدرة الصورة الفوتوغرافية على عمل اتصـــال بصـــرى للصـــورة الوثائقية أو صورة جذابة فى الصور الإعلانيـــة وقـــد مثـــل العديـــد مـــن الفنـــانين الفوتوغرافيين هذا الاتجاه والذى ناسب القدرات الفوتوغرافية لانتاج صور ديناميكيـــة أو لحظات مجمدة للوقت من صور لوطواط مرتطم بالكرة أو قطرة لأحـــد الســـوائل وهى تسقط ،فأصبحت الصورة الجرافيكية الفوتوغرافية من اقوى الوسائط القادرة على إجادة وتحسين التحليل الصريح والنقى للموضوعات [١].

٨-٦-٤-١-أندى ايرل: Andy Earl

فوتوغرافى بريطانى استخدم الحدة وعدم الحدة فى نفس الصورة الفوتوغرافية ليعبر عن اهتمامه بالشكل والحركة واللون ، وأسلوبه هو أن يلتقط الكادر فى إضـــاءة السماء الضعيفة (Weak Daylight) مستخدمًا الفلاش الإلكترونى ، ووقت التعريـــض القصير، بينما يحرك الكاميرا بيده ،فالفلاش يقوى ويكثف اللون ويعمق ويزيد من تأثير (غير واقعى) للضوء ويعطى مساحة أمامية ذات تفاصيل عالية ،أما الخلفية والتـــى لا تتأثر عادة بضوء الفلاش فتظهر غير حادة التفاصيل بسبب حركـــة الكـــاميرا ،علـــى الرغم من أن هذا التأثير نادراً ما يظهر فى صور السماء ومن الصعب التحكم فى هذا التكنيك تحكمًا كاملاً ولقد أقر اندى اريل بأنه يجب أن نعلم بوجود عنصرى المفاجـــأة وعدم الدقة فى الصورة ، فالصورة المتكونة لا يمكن التنبؤ بـــها تمامًـــا ، فالصدفـــة والعفوية فى تضاد وتوالى فى أسلوبه ، فصوره عملية وزاخرة بالأحداث، فهى عـــادة ما تظهر الناس والحيوانات فى إطار غريب الشكل فتظهر الموضوعات بطرق جديـــدة

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٥٨

وبزوايا جديدة ، ومعظم أعماله بكاميرا ذات شريحة فيلميـــة مقــاس ٤× ٥ بوصـــة (١٠×١٢,٥ سم) ومن الجائز أن يستخدم عدد ثلاثة إلى خمس أجهزة ضوء خاطف فى اللقطة الواحد.

٨-٦-٤-٢-إيرك ستالر **(Eric Staller)**

منذ بداياته الأولى وهو مهتم بالرسم بالضوء لإبداع صور ديناميكية فأختـــار مناظر الشوارع الحقيقية ليلا والتى نقلها أو حولها إلى شكل مـــن أشـكال الإضــاءة وأثرها (Light Trails) ،فتظهر الخطوط منحنية وملتوية خلال الفراغ ،وكل صـــوره الفوتوغرافية هى تعريضات بزمن طويل للغاية والبعض يطول ليصل إلى ٢٠ دقيقة ، وفى أثناء هذه المدة يقوم ستالر بالتحرك حول المشهد المصور وخلالــه بمصبــاح أو شرارة ضوئية معلقة على عمود طويل أو فى إطارات ليســتطيع حملــها وتحريكــها بالكيفية التى يراها ملائمة لتكوين موضوع صورته الفوتوغرافية ،ويرتدى فــى هــذه الأثناء ملابس داكنة ويظل فى حركة طوال مدة التعريض، ويهتم بعدم تســجيل أثــر ممتد سواء له أو للضوء الذى يحمله ،كما بالشكل رقم (٨-١٨)فالنوافذ المضاءة هـــى أحد صوره المعبرة عن مذهب الحركة الدوامية والتى صنع إريك فيها إطارات النوافذ تحمل مصابيح ضوئية مناسبة لتوضع حول كل نافذة من النوافذ الأربع ثم حركهم على محاورهم بسرعة بطيئة تجاه الأسفل منتجًا سلسلة من آثار الضوء المنحنية.

اهتم ستالر بإيداع صور لا يمكن للعين المجردة أن تكونها أو تلاحظــها فــى وقت الالتقاط ، وكل صورة تعبر عن شكل من أشكال الحركة و مازجـــا فيمـــا بيـــن الحقيقى والغير حقيقى فى إضاءة المشهد وعناصره ، إلا أن النتائج يخطط لـــها مـــن البداية للنهاية على عكس اعمال اندى اريل ،وكل صورة ذات طقوس خاصة بها والتى غالبًا ما تكون طقوس رياضية حسابية تاركًا هامش بسيط من الخطأ ،ويعمل مســتخدمًا عدسة قصيرة البعد البؤرى (A Wide Angle Lens) وكاميرا ٣٥ مم عاديـــة علـــى حامل ثلاثى الأرجل فى معظم صوره الفوتوغرافية،كما أنه يقوم بعمـــل تعريضـــات إضافية ليعرض تفاصيل مختلفة من المشهد محتفظًا بـــالعنصر الحيــوى والأســاس للواقعية فى التكوين وقد اهتم ستالر بتصوير الراقصين الايقـــاعيين(Choreography) كجزء من أعماله الفوتوغرافية فنظم الرقصات وعروض المسرح الضوئية وشاشـــات العرض الثلاثى الأبعاد منذ عام ١٩٧٧ وقد بيعت صوره الفوتوغرافية خلال معــارض الفن [1] التى شارك فيها والتى توضح مدى اندماج الصورة الفوتوغرافية والفن.

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٥٨-٥٩



الشكل رقم (٨-١٨)

اريك ستالر،النوافذ المضاءة (Lighted Windows)

هى أحد صوره المعبرة عن مذهب الحركة الدوامية (Vorticism)

٨-٦-٤-٣-إرنست هاس Erast Hass)):

أعطى الفوتوغرافى الأمريكى إرنست هاس (Ernst Hass) معظم وقته لعمل المقالات الفوتوغرافية (Photo-essay) بالألوان للكتب والمجلات ذات الموضوعات الفوتوغرافية منذ خمسينات القرن العشرين وكان استخدامه للافلام الكوداكروم (Kodachrome)بطيئة الحساسية فى بداياتها مما سببت له مشكلة حركة الموضوعات فى صوره الفوتوغرافية ، ذلك بسبب وقت التعريض المطلوب والذى لا يتناسب مع سرعة حركة موضوعاته ،ولكن وبالتدريج استطاع أن يستفيد من هذه المشكلة بطريقة أفضل ، فدمج حركة الموضوع مع حركة الكاميرا نفسها بحركة أفقية (Panning) ليتمكن من نقل المشهد بشكل أكثر درامية ، مستخدما هذه التقنية فى عمل تأثيرات عظيمة ومبدعة فى صورة الفوتوغرافية عن عدو الخيل وطيران العصافير وحركة القوارب وكل أنواع الأحداث الرياضية.

آمن هاس بالتحويل (Transformation) وعارض إعادة الانتاج (Reproduction) لهذا الأسلوب من الصور ،فالجو العملى أو الجو الحركى فيه أكثر إثارة وحيوية عن كونه مجرد تفاصيل حادة والتى تتميز بها الصورة الفوتوغرافية ،أما اللون فهو المقوم الحيوى فى دراساته للحركة ،كما أنه هو الطيف اللونى والدورانات والانعطافات السريعة للحركة التى تفصل العناصر المختلفة والتى تندمج بطريقة غير مرتبة فى غياب حدة التفاصيل.

أتم معظم أعماله بكاميرا الرؤية المباشرة (Direct Vision Camera) مقلس ٣٥مم ،وهذا ما ساعده على تتبع الحركة بثبات بينما الغالق مفتوحًا للتعريض،وفى جزء من أعمال ارنست هاس(Ernst Haas) والتى التقطها لمجلة(Sports Illustrate) فى خمسينات القرن العشرين نرى كيف يكون رد فعل الأوروبيين للعبة الرجبى الأمريكية والتى هى غير مألوفة لديهم ، والتى التقطت بإبهار بواسطة الجو المهتز والألوان البراقة، فقام هاس بعمل حركة أفقية (Pan) مستخدمًا سرعة غالق ١/١٠ من الثانية ، منتجًا مزيج من التفاصيل وحركة ديناميكية دوامية كما بالشكل رقم (٨-١٩) حركات كرة القدم (Football Motions)١٩٥٠.

٨-٦-٤-٤-جون ستار: (John Starr)

فوتوغرافى بريطانى اهتم بالرقص كموضوع لصوره الفوتوغرافية ممزوجة بطريقة الفهم للأسلوب الديناميكى فى الفوتوغرافيا ،فكان اهتمامه الأول منصبًا على تصوير البالية الكلاسيكي فوتوغرافيا ، وبالنسبة لستار فإن تصوير البالية فوتوغرافيًا

٣٦٠



شكل رقم (٨-١٩)

ارنست هاس ،حركات كرة القدم (Football Motions)١٩٥٠ (خمسينات القرن العشرين) هى أحد صوره المعبرة عن مذهب الحركة الدوامية (Vorticism)

(Ballet Photography) هو امتداد لنشاطه التخصصى فى الفوتوغرافية الريـــاضي (Sports Photography)

عمل ستار فى مسرح -الجو الطبيعى للراقصين- عوضًا عن الاستوديو الذى اهتمت به باربارا مورجان (Barbara Morgan)كمكان اكثر تحكمـــا لعمـــل صـــور فوتوغرافية ديناميكية ،تقبل وتعامل مع مشاكل تباين الضوء ، والاحتيـــاج المـــألوف لعدسات ذات الفتحات الواسعة ،فأبدع طرق وأساليب لعمل وإبداع خلفيات غير محـــددة ،فلم يتعارض مكان وزمان المشهد مع حركة الراقصين.

ابدع ستار فى استخدام تقنيات واساليب جديدة فى معالجاته للصور الديناميكية الفوتوغرافية للراقصين فاستفاد منها فى الفوتوغرافيا الرياضية مستخدم حركة العدســة الزووم والحركة الأفقية والعدسة متعددة الأوجه(Multi-Faced Lens) الملحقة بالعدسة الرئيسية والتى قدمت وحسنت من أشكال المؤثرات الدرامية.

ومن أعماله صورة الراقصين (Dancers) كما بالشكل رقـــم (٨-٢٠) وفيـــه يصف جون ستار الديناميكية فى البالية الكلاسيكى مستخدما الغـــالق بســـرعة بطيئـــة فظهرت تفاصيل براقة لآثاره الضوئية.

٨-٦-٤-٥-فرانسيسكو هيدالجو (Francisco Hidalgo):

هل من الممكن أن تستخدم التأثير الديناميكى فى الموضوعات الثابتـــة مثلمـــا تستخدم فى الموضوعات المتحركة ؟..

أجاب الفنان الفوتوغرافى فرانسيسكو هيدالجـــو عـــن ذلـــك بنعـــم...ومـــن الموضوعات الجيدة لهذا الاستخدام هى العمارة الحديثة بخطوطها الدرامية وتأثيراتـــها الحيوية ، فقد وصف وصور فرانسيسكو هيدالجو ناطحات السحاب فى شكل وأســلوب جديد ، فبدت تتنفس وحيه وذات شخصية منفردة.

ولد فرانسيسكو فى أسبانيا وعمل فـــى بـــاريس ولقـــد تحـــول للعمـــل فـــى الفوتوغرافيا بعد أن عمل كمصمم جرافيك فى التليفزيون فكانت صوره الفوتوغرافيـــة للبنايات مظهرة للصفات التصويرية العالية ، والتى تذكرنا وبشـــدة بأعمـــال الفنـــان التكعيبى الألمانى الزيتى ليونيل فينينجر (Lyonel Feininger).[1]

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٥٩



شكل رقم (٨-٢٠)

جون ستار ،الراقصين (Dancers)

ليصف جون ستار الديناميكية فى البالية الكلاسيكى استخدم الغالق بسرعة بطيئة فظهرت تفاصيل براقة لآثاره الضوئية.

عرضت الصور الفوتوغرافية لهيدالجو بنيويورك للشوارع المتكسرة والشرائط المساحية طولية (stripes) بزاوية من الألوان ، ولقد استخدم العديد من المؤثرات الخاصة فى أعماله ، من عدسة عين السمكة والعدسات الزووم وعدد متنوع من المرشحات ومشتتات الصورة ، كما استخدم تقنية دمج الشفافيات الإيجابية (Sandwiched Transparencies)، والتعريض المزدوج ،كما بالشكل رقم(٨-٢١) "جزيرة المدينة ،باريس" (Ile De La Cite, Paris) عام ١٩٠١-١٩٠٣ المنتجة عن طريق عمل دمج لايجابيان ملونتان غير حادتا التبأير للأوراق والأخرى صورة حادة البؤرة للمنظر الطبيعى بالإضافة لاستخدام مرشح أزرق وهى محاولة لعمل صورة فوتوغرافية تشبه الرسومات الزيتية خاصة أعمال كلود مونيه .

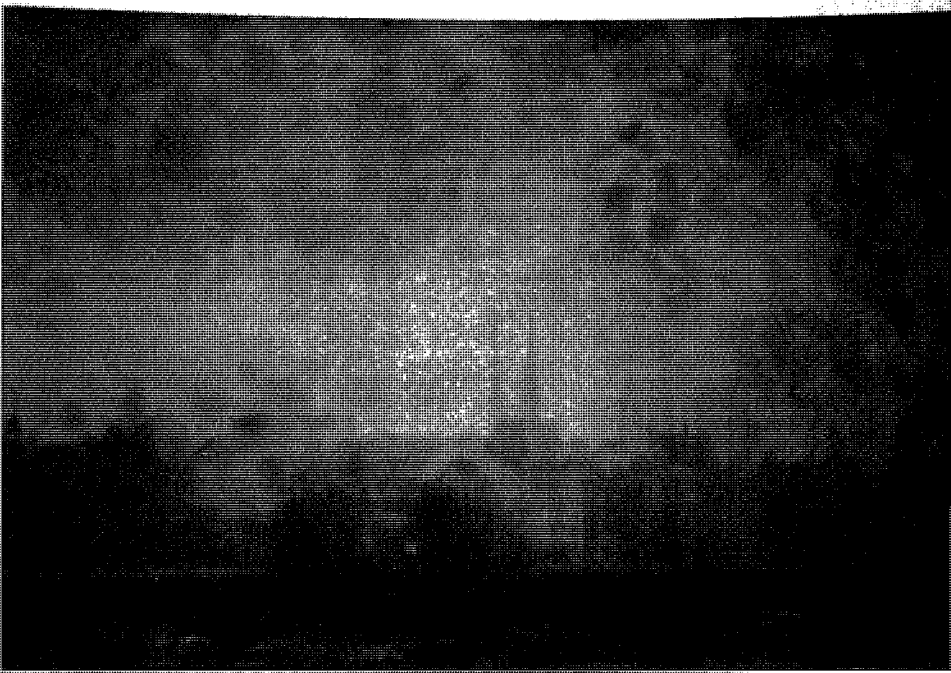
قال عنه نقاده أنه:"ملك المؤثرات الخاصة" واتهموه بالمتحايل أو صاحب الوسائل المختلفة للوصل لهدفه وتحقيقه.

ولقد دافع عن طرقه وأساليبه مجادلا بأنه لا يستخدم الأدوات المساعدة (Accessories) فقط ،فمن المهم أن يكون لديك الفكرة أولاً ثم تقوم بتدعيم وتقوية هذه الفكرة ،فهو يستخدم الأدوات المساعدة عندما يرغب فى التقاط تصميم وتكوين غير موجود فى الأصل أو إضافة شئ يستطيع أن يراه ملائما بالفعل فيؤكد عليه باستخدام هذه المؤثرات.

٨-٦-٤-٦-هنرى لارتيجيوس جاكوس: (Jacques-Henri Lartigue)

فتن الفوتوغرافى الفرنسى هنرى جاكوس بطريقة وقدرة التقاط المستحلب الفوتوغرافى سريع الحساسية للضوء والسرعات العالية للغالق والتى تستطيع أن تلتقط الأحداث سريعة الزوال ،فشعوره الغريزى باللحظة المتلاشية سريعًا بالإضافة لحب الحياة أعطى لصوره الفوتوغرافية الشعور بالحياة وروح الطاقة والمتعة.

انجذب بطبيعته للسرعة والإثارة فقام هنرى بالتقاط نشاطات أقاربه الأكبر سنًا من سباق سيارات وطيران وركوب الخيل ولعب التنس ،والعديد من صوره الفوتوغرافية المعروفة جيدًا قد التقطها قبل الحرب العالمية الأولى فى صباه ومراهقته للعائلة والأصدقاء ولم يكن الغرض منها إلا أن تكون تسجيل شخصى لحياته اليومية،فلم يفتقر أبدًا للموضوعات بل كانت دائمًا موضوعات ذات حيوية وإثارة ، فمعظم صوره تعرض الديناميكية الناتجة عن طريق تسجيل الوقت لجزء من الثانية ، فموضوعاته تظهر كأنها تقف فى منتصف الفراغ فى الصورة (فى الهواء) أو أثناء



شكل رقم (٨-٢١)

فرانسيسكو هيدالجو "جزيرة المدينة،باريس" (Ill de Cité ,Paris)

وهى بطريقة دمج الإيجابيتان (Sandwiched Transparencies) أحدهم للقطة لأوراق نبات ذات بؤرة ناعمة والأخرى منظر طبيعى حاد البؤرة بمرشح أزرق وهى محاولة لجعل الصورة تبدو كاللوحة الزيتية لأعمال كلود مونيه

اصطدامها بالماء أو صور بأشكال مشوهه بسرعات عالية عن طريق ضبط آلة التصوير بسرعات عالية[١].

٨-٦-٤-٧-باربارا مورجان: (Barbara Morgan)

فنانة ترسم بالزيت رأت الصورة الفوتوغرافية فابهرتها بقدرتها العالية على انتاج صور ديناميكية فوتوغرافية فاهتمت بها وكرست معظم وقتها لتصوير الراقصين وحركاتهم منذ عام ١٩٥٣،مما يعكس اهتمامها بالحركة والعلاقة المتبادلة فيما بين الأشكال واظهار العناصر الحيوية فيها ،وعملت مع راقصة الباليه الإيقاعى (Choreographer) مارثا جراهام (Martha Graham)فى السنوات الأولى لها فكانت معظم أعمالها وتصويرها فى الاستوديو مستخدمة الإضاءة للتحكم بدرجة عالية فى صورها الفوتوغرافية متضمنة مصادر متعددة من إضاءة الضوء الخاطف (Multiple Flash Sources) ومصابيح الستروبسكوبيك (Stroboscopic Speed Lamps)، وهذا التجميع من تركيب مصادر الضوء وحركة الموضوع قدم لها المدى والغرض والفرصة التى ترجوها لتبسيط الشكل والرمز وإيضاحه كما قدم الإيماءات التى ترغب فى عرضها ،فتخيلت مسبقًا الشكل النهائى للحركة ــ بنفس الطريقة التى كان الفنان الفوتوغرافى آنسل آدم (Ansel Adams) يتخيل فيها مسبقًا درجات الكثافة الكثافية ــ فأبدعت صور بدرجات متفاوتة من التفاصيل غير الحادة (Blurred) والمثبتة أو المجمدة (Frozen) لتناسب روح كل راقص على حده أو روح الموضوع الذى تتضمنه الرقصة.

ولقد دمجت مورجان صور الراقصين مع الصور المقربة لأشكال النباتات (Close-Up) وصور مناظر الطبيعة (Landscape)فى صور معدة بطريقة الفوتومونتاج (Photo-Montages) ،قدمت صورتها النواح كما بالشكل رقم (٨-٢٢) مستخدمه أشكال ذات علاقة متبادلة لكل من الراقصين وأشكال النباتات ، فهذه الصورة الفوتوغرافية تعرض نفس الراقصة باستخدام تقنية التعريض المزدوج المعد بعناية ،فتغير الوضع فى اللقطة مما أضاف الأحاسيس الديناميكية المتحركة لموضوع الثابت.

٨-٦-٥-التقنيات الفوتوغرافية المستخدمة فى الصور الفوتوغرافية ذات المذهب الدورانى كأحد أشكال المذهب الديناميكى:

استخدم كل من إدوارد مايبريدج (Eadweard Muybridge) و اتين مارى (Etienne Marey) صف من كاميرات التصوير الفوتوغرافية بغوالق سريعة الالتقاط

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٥٩-٦٠



الشكل رقم (٨-٢٢)

باربارا مورجان "النواح" (Lamentation) عام ١٩٣٥

تعرض الصورة الفوتوغرافية نفس الراقصة باستخدام تقنية التعريض المزدوج مما أضاف الأحاسيس الديناميكية المتحركة للموضوع الثابت.

ليعطى كل من دقة التفاصيل وتجميد الحركة لموضوعات متحركة بسرعة ،ونشـــرت صوره المتتابعة فى كل من أمريكا وأوروبا.

حاضر مايبريدج لعدد كبير من الرسامين الزيتيين والنحاتين والعلمـــاء فـــى رحلاته فى كلا القارتين الأمريكية والأوروبية عام ١٨٨٧ ،وفى عـــام ١٨٨١ عمــل لفترة قصيرة مع مارى (Marey) فى باريس ثم اخترعت مـــارى الكـاميرا بالغـــالق القرصى (Disk Shutter Camera) والتى تسمح بالتقاط حوالى اثنا عشــــر صـــورة منفصلة للحركة الواحدة والتى تسجل فوق بعضهم على شريحة واحدة،فتصف الصورة الفوتوغرافية الناتجة للتدفق الحركى والذى يعود مباشرة لقاعدة خطوط القوى بالرســـم الزيتى فى الحركة المستقبلية.

وفى أوائل ثلاثينيات القرن العشرين صمـــم هـــارولد إدجرتـــون (Harold Edgerton) أحد رواد الفوتوغرافيـــا فـــى معـــهد ماستشوســـتس(Massachusetts Institute)للتكنولوجيا شكلان رئيسيان من أجهزة الضـــوء الخـــاطف الإلكترونيـــة[١] ،أحدهم بومضة ضوء خاطفة واحدة ذات وقت صغير للغاية مما يعمل على تجميد كل الأجسام المتحركة، كما يمحو عيب اهتزاز الكاميرا ،والآخـــر كـــان جـــهاز الضــــوء الخاطف المتكرر أو الاستروبسكوبيك والذى يومض فى سرعات متحكم فى زمنــــها، وهذا ما جعل من نوعى الضوء الخاطف لمارى والمعدة لنوع مخصص ومعقـــد مـــن الكاميرات متوفر بطريقة سهلة ومبسطة ، فـــالصورة المتداخلـــة (Over Lapping Images) يمكن أن يقوم أى فرد بالتقاطها بواسطة أى نوع من آلات التصوير العادية.

ولقد تم تطبيق تقنيات الضوء الخاطف المتكرر (Multi-Flash)للعديـــد مـــن الأشكال الجديدة للموضوعات منتجة صور حركية (Kinetic Picture) والتى ســمحت بقياس دقيق لكل درجة أو خطوة فى الحركة والتى هى مثيرة جماليًـــا أيضًـــا ،ومـــن الجائز أن يهتم ويبتهج الرسامين الزيتيين فى الحركة المستقبلية بهذه المعدات إذا كانت قد اخترعت فى وقت سابق.

٨-٧-الحركة الإنشائية (البنائية) والتجريد فى الفوتوغرافيا

(Structuralism and Abstraction in Photography)

وصفت بعض أعمال الفوتوغرافيين عن طريق التصميم أو الشكل أو الإنشـــاء أو التكوين عوضًا عن الموضوع نفسه فكانت الصورة الفوتوغرافية توصف كصـــورة

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P٣٦٠

المناظر طبيعية (Landscape) أو صورة أشخاص وهكذا ،وقد أكد هذا التوصيف على أن دراسة وتداول التركيب والإنشاء يمكن أن يطبق على مدى واسع من الصور المتعددة من الصورة الفوتوغرافية الطبيعية الصريحة(Natural Straight photography) إلى التجريد المعالج (Manipulated Abstractions) أو التأثير التجريدى الفوتوغرافى ،وتاريخيًا فإن التكعيبية والحركات المماثلة لها فى عالم الفن أعطت إمكانيات واحتمالات جديدة للفوتوغرافيا فى شكل تصوير أو توصيف الشكل أو النماذج ،فلقد انطلق الفوتوغرافيون المنفردون والرسامون الزيتيون خلال عشرينات القرن العشرين عن طريق الأفكار الجديدة للتجارب البصرية والفوتوجرامات (Photograms) والتشويه البصرى وتأثير التشمس (Solarization) بالإضافة إلى التقنيات المعالجة والتى اكتشفت جميعها لتكون طرق مؤثرة فى تغير الصور الفوتوغرافية التقليدية الى شكل فنى مناسب ،فالمعالجات لم تنجز لتجعل الصور الفوتوغرافية تبدو كما كانت صور زيتية بل لخلق مصادر جديدة وتصميمات شبه تجريدية (Semi-abstract) للصورة الفوتوغرافية ،فتضمنت تجارب الحركة الديناميكية فى صور الفورتوجراف (Vortograph) للفنان الفوتوغرافى ألفين لانجدون كوبيورن والتى يمكن ان تعد أول الصور التجريدية الفوتوغرافية[١] ،واستخدم فوتوغرافيون آخرون-خاصة فى أوروبا-الضوء والورق الحساس للضوء لعمل وإبداع الفوتوجرامات (Photograms) الفنية ،وتم تقبل كل هذه الطرق بألمانيا فى نهايات العشرينات فى القرن العشرين كأدوات إبداع فى مدارس الفن الفوتوغرافى قبل أن تتقبلها أى بلدة أخرى ،فتم استخدام آلات التصوير لإزالة الغموض ولتصوير الأشكال التى أصبحت غير ملحوظة ،والتى تتضمن زوايا الرؤية غير العادية والزوايا المائلة (Oblique angles) لآلات التصوير ، والصور المقربة (Close-Ups) وصور الانعكاسات والظلال كما فضل البعض تشويه الموضوعات ليظهر المفاهيم والأفكار الانشائية والتجريدية الجديدة ،ثم أصبح هناك تقبل واسع وعام للفوتوغرافيا وللنماذج والأشكال التعبيرية الجديدة، المنتجة بواسطتها بل وبقدرتها على عرض التصميمات ذات التركيبات المعقدة فى إطار الصورة الفوتوغرافية ،فبسطت الأشكال للغاية لتكون مجرد أطياف من الألوان المجردة أو تركيبات مدمجة خلال موضوعات يمكن التعرف عليها لانتاج صور فوتوغرافية انشائية وتجريدية

٨-٧-١-تقنية مزج الفوتوغرافيا والرسومات الزيتية:

أخذ الفوتوغرافى الأفكار والصور والتقنيات من عالم الفن كما استخدم الفنان الزيتى الصورة الفوتوغرافية كجزء مكمل فى أعماله خاصة فى مدارس مثل الإنشائية

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦١-٦٢

والتجريدية ،فاستخدم ريشارد هاميلتون (Richard Hamilton) الصور الفوتوغرافية مع الرسم التخطيطى وخطوط الرسم والزيتيات ذات الملامس القوية لتكوين أحد لوحاته الأولى متضمنة موضوعات ثلاثية الأبعاد ،كما استخدم روبرت روشنبرج (Robert Rauschenberg)صور توضيحية فوتوغرافية وكارت بوستال (Postcard) للتعبير عن الطريقة التى جلبت بها آلات التصوير العالم المختلف لتخيلنا وتبسيطها وإظهارها فى الصورة الفوتوغرافية ،كما استخدم آندى واروول (Andy Warhol) التركيبات التى تشبه الموزاييك لصور شخصية فوتوغرافية متكررة والتى تبدو وكأنها تقلد طبيعة أو أشكال التعريضات المتعددة فى الصور الفوتوغرافية.

٨-٧-١-١-مارى مار (Mari Mahr)

تعلمت الفوتوغرافيا فى بودابيست ثم عملت فى لندن ،وأعمالها مزج فيما بين الصور الفوتوغرافية والرسومات الزيتية ،وقد ظهرت أعمالها فى صالات العرض المعترفة بالفوتوغرافيا كفن رفيع ، وصورها عادة ما تهتم بطريقة عمل الصورة نفسها ، فهى تستخدم موضوع بسيط جامد لا حياة فيه جاعلة منه موضوع غريب ورائع.

وصورها الفوتوغرافية يمكن أن يعاد تصويرها فوتوغرافيا وبذلك تظهر حدودها وحوافها الصلدة ،وفى بعض الأحيان تقوم بوضع موضوعات طبيعة صامتة على سطح الطبعات ثم تقوم بتصويرها فوتوغرافيًا لتبدع صورة جديدة لهذا المزيج من الأبعاد الثلاثية والثنائية فى شكل لصورة فوتوجرامية.

ومعظم أعمال مارى مار من الأبيض والأسود يتم تلوينها ببيكرومات الصمغ (Gum-bichromate) ، كما تستخدم مواد التصوير الفورى أيضًا وفى بعض الأحيان تقوم بتلوين السطح العلوى أو الخلفى له ،كما بالشكل رقم (٨-٢٣) والشكل رقم (٨-٢٤)،و كلاهما طبعة بيكرومات الصمغ (Gum-bichromate) ،وتعرض استخدامها الرقيق للون ،واستخدام البعد الثنائى فى المساحة ،ولقد استخدمت مارى مار هذه العمليات الفوتوغرافية لعمل صورة بخواص غير فوتوغرافية ، بالإضافة لقيم لونية تشبه الطباعات الإلكتروستاتيكية (Electrostatic Print) الزيروكس (Xerox)،كما أن استخدامها لألوان الماء فى التلوين أعطاها الحرية الكاملة فى الاختيار والتحكم فى الألوان ،كل هذه التقنيات ساعدت على تدمير واقعية الفوتوغرافيا المألوفة وفى بعض الحالات تعطى نتائج مجردة بقوة [1]

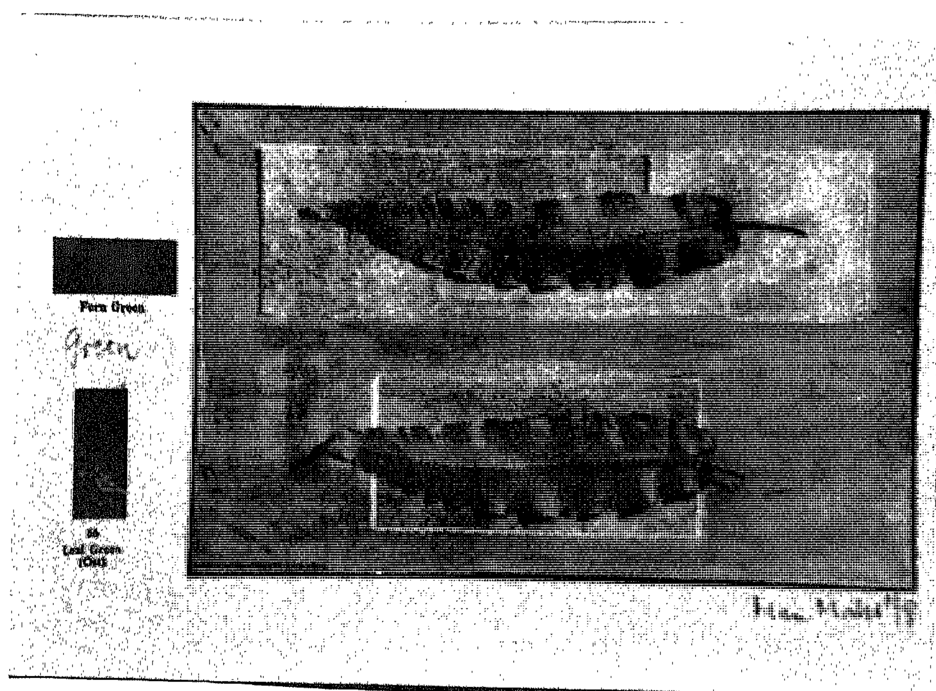
---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٢



شكل رقم (٨-٢٣)

ماري مار "صورة فوتوغرافية أخرى ملونة" (Another Colored Photograph) عام ١٩٧٨.



شكل رقم (٨-٢٤)

ماري مار،"أخضر" (Green) ، عام ١٩٧٨

٨-٧-٢-تأثير الفن على الحركة البنائية والتجريدية الفوتوغرافية:

The Influences of Art on the Photographic Structuralism and Abstraction

سلسلة التجارب الأولى للصور التجريدية وشبه التجريبية لم تأت من مصورين فوتوغرافيين وإنما فنانين فوتوغرافيين ومن أكثر الحركات تأثيرًا فى الصورة الفوتوغرافية فى عالم الفن هم أصحاب الحركة الدادئية(Dadaism) والحركة الإنشائية(Constructivisim) المنبعثتان من الحركة التكعيبية.

بدأت الدادئية فى زيورخ (Zurich) أثناء الحرب العالمية الأولى فكانت حركة ثورية ضد الفن (Anti-art) ، فتمردت الدادئية على استخدام الأساليب التقليدية للفن وأدواته ،كما أعلنت عن نواياها للهجوم عليه والنهوض ضد المؤسسات الفنية وكسر قواعدهم فقاموا بعرض فن مصنوع من الأشياء الأخرى المدركة بالحواس ،كما جمعت الموضوعات من قطع أوراق الأخبار والصور الفوتوغرافية القديمة ،وقاموا بوضع أشياء ومجسمات على ورق حساس للضوء فتكونت المجردات التى سميت (الفوتوجرام) ،وصور الفوتوجرام هى القيم اللونية المعكوسة للأبيض والأسود المتحررة من تقنيات الرسم ومفاهيم المنظور والتكوين والتى ساعدت وأصبحت تناسب فلسفتهم بالضبط ،استخدم فنانو الدادائية أمثال كرستيان شاد(Christian Schad) ،ومارسيل دو شامب (Marcel Duchamp) ،ومان راى (Man Ray)،وجون هارتفيلد (John-Heart Field) الإمكانيات الفوتوغرافية كجزء رئيسى من أعمالهم.

أما الحركة الإنشائية (Constructivism) فكانت حركة بلا موضوع (Non-Objective Art) والتى بدأت فى روسيا فى عام ١٩١٣ ، فكانت المواد المستخدمة عمومًا من الزجاج والحديد والجص بقصد توصيل المسافة أو الفجوة فيما بين الفن والحياة اليومية ،كما أنها كانت نوع من أنواع ثورة للتصميم الصناعى ،فأنتج كل من ألكسندر رودشنكو (Alexander Rodchenko) ونيوم جابو (Noum Gabo) فنًا تجريديًا معلقًا وتركيبات بارزة وكولاج.

فكانت الحركة الدادئية والإنشائية موقف من مواقف الحياة متضمنة الاستخدام التلقائى للمواد لإنتاج مظاهر جديدة غير مألوفة للفن فنتجت أشكال مختلفة من الصور الفوتوغرافية من خلال تجارب الفنانين المنفردين غير المنتمية لأى مدرسة.

٨-٧-٢-١-كرستيان شاد: (Christian Schad)

عمل فى زيورخ (Zurich) ،واستخدم الأشياء الملقاة (المهملة) كمواد لأعماله ،ومنذ ١٩١٨ بدأ يصنع فوتوجرامات من هذه الموضوعات وهى صور منتجة بـدون آلة تصوير والتى سميت بالشادوجراف (Schadographs) من قبل الدادائين التـابعيين له ،فكانت تجارب شاد على الموضوعات المركبة فوق بعضها البعض ،كمـا كـانت على الموضوعات نصف الشفافة ،وتستخدم فى وضع مسطح أو متراكب فى تكوينـات بنائية فعرضت القيم الكثافية واللونية والخطوط الحادة الصارمة المتكونة بل وشـرحت أن واقعية الفوتوغرافيا قريبة من الفن التجريدى أو البنائى ،وكانت احدى هذه النتـائج تشبه أعمال الفورتوجراف للفنان ألفيـن لانجـدون كوبيـورن (Alvin Langdon Coburn)(١)

٨-٧-٢-٢-مان راى (Man Ray)

درس المعمار والحفر الغائر وهو شاب ، وفى نيويورك تردد على معـرض (٢٩١) ليشتجليتز(Stieglitz) ،فتقابل فيه مع الرسـامين الزيتيـن والفوتوغرافيـن المهتمين بمدارس الفن الحديث ،وتعلم الفوتوغرافيا بنفسه فى البدايـة لتسـجيل الفـن الخاص به وفى عام ١٩١٧م قام بعدد من التجارب على تقنياته التى تسـتخدم الرسـم والفوتوغرافيا فى الشكل الخاص به والذى دعاه (Cliché-Verre)،فقام بالرسم علـى المستحلب الجيلاتينى للسلبية الزجاجية (Glass negative) بواسطة إبرة أو أداة حفـر ، وعند طبع هذه السلبية بعد الرسم عليها طبعًا متلامسًا تظهر خطوط سوداء واضحـة حول الصور الفوتوغرافية ،ثم سافر راى إلى باريس فى عام ١٩٢١ وتأثر بالفنـانين الأوربيين الدادائيين منتجًا عددا كبير من الفوتوجرامات (Photograms) والتى دعاهـا رايوجراف (Rayograph)كما استخدم مبدأ التضبيب (Fogging) للفيلم أثنـاء عمليـة الإظهار فيصبح جزء الصورة الناتجة عبارة عن إيجابية جزئيـة (Partial Reversal) فيتكون جزء عبارة عن خطوط سوداء حول حدود القيم الكثافية العالية والتى عرفـت باسم تأثير سابيتيه (Sabattier Effect) ،وهى نتائج تشبه المسماه (Cliché-Verre)إلا أنها أقل اتقانا،كما طبق مان راى تقنية التشمس على العديد من الأشكال التى يدرسـها وعلى العديد من الصور الشخصية(Portraits) كما جرب فى تشويه الشكل أيضًا مثـل إبداع صور مطولة للأيدى عن طريق تصويرهم بطريقة الفوتوجرام عن طريق وضع مصدر الضوء بوضع مائل لعمل التعريض ،فكان اهتمام راى الرئيسى فى الطريقـة

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٢

التى يمكن ان تظهر بها الأشكال معاد تشكيلها (مشوهة) عن طريق الكيمياء أو الضوء ،ومن أعماله التى تمثل احدى هذه الأفكار هى صورتـــه مـــانو (Mano) فـــى عـــام ١٩٣١،كما بالشكل رقم (٨-٢٥) وهى دراسة قام بها فى عشرينات القرن العشــــرين لتجميع آسر فيما بين الفوتوغرافيا والفوتوجرام -فالخطوط السوداء هى أحد خصائص تقنية التشمس-ثم قام بطبع الملمس النسيجى بطريقة الطبع المتلامس على الورق ،وقـد قام راى بعمل العديد من صور الأيدى بمهارة مستخدمًا أشكالهما المتشابكة المختلفـــة ،ففى روح وصميم فكر الدادئيين فإن الأجسام العادية تفقد تعريفها وتشخصها الأساسى وتترجم إلى تركيبات جديدة غريبة، واعتبر الفوتوغرافيون غير المندمجون فى أشـكال الفن الحديثة أعمال راى عبارة عن فوتوغرافيا غير حقيقيـــة (Trick Photography) أو فوتوغرافيا خادعة أو أنها نوع من أنواع لعبة التخمين (Puzzle)(١) .

٨-٧-٣-الباوهاوس و الفوتوغرافيا (Bauhaus and Photography)

كانت مدرسة الباوهاوس للفن والتصميم بدسو (Dessou) فى ألمانيا مركز من مراكز القيادة والتجارب لكل مفاهيم فن عشرينات القرن العشـــرين ،ومـــن الفنـــانين المتأثرين بالدادائية والإنشائية والذين تعلموا ودرسوا فى دسو بألمانيا ليونيل فينينجـــر (Lyonel Feininger) -والد الفوتوغرافى أندريس (Andreas Feininger)- ،وبـــول كيلى (Paul Klee) وفاسيلى كاندنيسكى (Wasily Kandinsky) ولازلـــو مـــاهولى ناجى (Laszlo Moholy-Nagy) ،وهم من كشفوا بحمـــاس عمـــا بداخـــل المـــواد والعمليات الفوتوغرافية من فن ،فاستخدموا الفوتوغرافيا بتعمـــق لتمدهـــم بمصـــادر التصميم الجرافيكى والفن الرفيع وأشكال المعمار الفنية لتحاكى فكر وفلسفة الباهـــاوس الإنشائية.

إن تعلم مبادئ مدرسة الباوهاوس من الأشياء المهمة ، فهى تربط فيما بيـــن حركات الفن الثورية الأولى والتى تفاعلت مع المنتج والتصميمات التطبيقية والحرفيـــة والفنان فكان له أكبر الأثر على مظهر المبانى والمنتجات والبوسترات الحائطية ،كمـــا أثرت هذه الأفكار على الصور الفوتوغرافية نفسها فأصبحت وجهة نظر الفوتوغرافيين وطريقة تفكيرهم تتمثل فى عمل تركيبـــات تصميميـــه كأســـاس لأشـــكال صورهـــم الفوتوغرافية مع الاهتمام بالدرجات الكثافية واللونية وعلاقتـــهم ببعـــض وعلاقتـــهم بالخطوط والمساحات والفراغات والأشكال والتى يمكن أن تكتشف ويتم الاهتمام بـــها بموضوعية فى أشكال فوتوغرافيا الباوهاوس.

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٢-٣٦٣



شكل رقم (٨-٢٥)

مان راى "مانو" (Mano) ،عام ١٩٣١

تجميع آسر فيما بين الفوتوغرافيا والفوتوجرام ،فالخطوط السوداء هى أحد خصائص تقنية التشمس ، ثم قام بطبع الملمس النسيجى بطريقة الطبع المتلامس على الورق.

أغلقت مدرسة الباوهاوس عام ١٩٣٣ واستقر مدرسيها فى العديد من البلاد الأخرى فذهب ماهولى ناجى لأمريكا حيث أقام مدرسة الباوهوس الجديدة (New Bauhaus) فى عام ١٩٣٧ كمدرسة فنية والتى أصبحت فيما بعد جزء من معهد شيكاجو للتصميم.

٨-٧-٣-١-لازلو ماهولى ناجى (Laszlo Moholy-Nagy)

الفنان الانشائى المجرى الاصل أكثر المجربين المتأثرين بالفوتوغرافيا ،الفنان الزيتى الذى درس فى مدرسة الباوهاوس فيما بين ١٩٢٣ و١٩٢٨ ،اهتم بالفوتورافيا وشجع تلاميذه ليقوموا بالتقاط واستخدام كل أنواع الصور الفوتوغرافية من قصاصات الصور فى المجلات ليصنع منه الكولاج إلى استخدام صور الفوتوغرافية الجوية (Arial Photograph) وصور التحليل بالسرعات العالية (High Speed) إلى الصور الصريحة (Straight) والمعالجة (Manipulated) .[1]،ومن سنوات عديدة بالتحديد فى عام ١٩١٢ قام الفوتوغرافى آلفين لانجدون كوبيورن (Alvin Langdon Coburn) بعمل مجموعة من الصور الفوتوغرافية المسماه (New York From It's Pinnacles) (نيويورك من قمتها) والتى كانت جديدة فى ذلك الوقت ، فأصبحت تدرس على يد تلاميذ مدرسة الباوهاوس كما شجعت على الكشف عن الإمكانيات فى الصور من وجهة نظر علوية وسفلية والاستفادة من نماذج الظلال المتكررة والأشكال والملامس واستخدامهم كعناصر للتصميم الفوتوغرافى الفنى ،فأيد وناصر "الرؤية الفوتوغرافية" (Photographic Vision)كأسلوب من أساليب تطوير الحساسية الفردية واستخدام الصور الفوتوغرافية المدمجة مع الصور المرسومة والمونتاج وكل أنواع المعالجات التقنية لتغير وتحسين التركيبات الفوتوغرافية(Photographic Structure) ،ويعد الفوتوجرام من التقنيات المهمة لإنتاج صور فنية فوتوغرافية لديه والتى تتماثل وأهمية تقنيات التشمس(Solarization) والتشابك (Reticulation) المنتج عن طريق أثر الضوء الناتج من الحركة والتعريض المزدوج (Double Exposure) وأجهزة التركيبات الضوئية لعمل تعديل ضوئى (من فصل وانعكاس للضوء المتكون وتركيباته أو النماذج الضوئية الناتجة مباشرة على الأسطح المختلفة) ،فكانت أعماله الخاصة تهتم بالكشف والتعبير عن الزمان-مكان(الزمكان) (Space-Time) والتى تحدث عن طريق عمل أفلام شبه تجريدية واستخدام الصور المتكررة فى الصورة الفوتوغرافية ،

---

(١) **Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٣**

ومن أمثلتها صورته "الصورة الشخصية المتكررة(Multiple Portrait)عـــام ١٩٢٧،كما بالشكل رقم (٨-٢٦)،وهى صورة فوتوغرافية ذات طبيعة غامضة تكشف عن فكرة الزمن والمكان كأساس من أسس التصميم.

اهتم بوجهة نظر الفنانين القصصيين التعبـيرين (The Impressionistic-Pictorialist) للفوتوغرافيا -كالفنانين الدادائين الآخرين- كعمل من الأعمال الملهمـة للفنانين الزيتيين وفى أحد أعماله المتعددة التى تجمع فيما بين الفوتوغرافيـا والرسـم والتى تظهر كل من الواقعية والقيم الكثافية المقلوبة (Reversed Tones) وإعادة تقديم العمق والنسبة والمقياس انتج صورته "الغيرة" وهى من أبرز ما قدم فى عـام ١٩٣٠ كما بالشكل رقم (٨-٢٧).

٨-٧-٤-رواد الحركتين الإنشائية والتجريدية فى الفوتوغرافيا:

أبدع كل من ماهولى ناجى و مان راى فى شكل الصورة الفوتوغرافية التـى تتبع مدرسة الباوهوس وأبدع بول ستراند وادوارد ويستون فى فهم واستيعاب أفكـار و أسس المدرسة الانشائيه.

أصبحت التحديات فى عمل التجارب لإظهار موضوع مـا وإبـداع مظـهر فوتوغرافى فنى جديد هو شغل الفنانين الفوتوغرافيين الشاغل ،فالتقطت صـور مـن زوايا علويـة مثـل أعمـال الفوتوغرافيـن الكسـندر رودشـينكو (Alexander Rodchenko) وأندريه كرتز (Andre Kertesz) ،فأبدع كرتز فى انتاج اللقطـات الطويلة (Vertical Shots) لتفاصيل الأرضيات كمصدر غنى بالتركيبات التصميميـه واهتم بالانعكاسات والتركيبات المتجمعة بإحكام والتى هى صـدى لـروح الحركـة الموضوعية الجديدة فى الفن (New Objectivity Movement).[1] ،وعنـد مقارنـة طريقة تركيب الصور الفوتوغرافية لأعمال كل مـن ويسـتون وكرتـز وبرانـدت (Brandt) ،فاستخدم ويستون جودة وشكل الموضوع نفسه بالإضافة لقـوة الوسـيط الفوتوغرافى لتحليل التفاصيل والقيم الكثافية بطريقة كاملة ،فأنتج صور فوتوغرافيـة فى تتابع للخطوط خلال الضوء وتكوينات الجسم المصور ،أما كرتز فتـأثر بأفكـار المدرسة التكعيبية فعمد إلى التشويه الكامل للموضوعات عن طريق تجريدهـم إلـى أشكال مستديرة ومشوهة عن طريق تصويرهم فوتوغرافيًا عن طريق انعكاسات فـى مرايا مشوهة ،أما براندت (Brandt) والذى درس على يد (مان راى) فى باريس

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٣



الشكل رقم (٨-٢٦)

لازلو ماهولى ناجى "الصورة الشخصية المتكررة"

(Multiple Portrait)عام ١٩٢٧.



الشكل رقم (٨-٢٧)

ماهولى ناجى"الغيرة" (Jealousy)،عام ١٩٣٠

جزء من الصورة الفوتوغرافية ،تجمع فيما بين الفوتوغرافيا والرسم والتى تظهر كل من الواقعية والقيم الكثافية المقلوبة وإعادة تقديم العمق والنسبة والمقياس

فلقد التقط صور متعددة عن طريق عمل منظور مشوه وحاد وشديد الانحدار وعمل لقطات لموضوعاته المصورة فلا يظهر موضوعه المصور بالكامل حتى لا نعرف ملامحه أو شخصيتها الحقيقية (Depersonalize) ،فيكونوا جزء من تركيب الموضوع المجاور لهم ، فإذا كانت الموضوعات المصورة على شاطئ البحر مثلاً فتكون كجزء من هذا الشاطئ أو جزء من المناظر الطبيعية (Landscape) ،أو الديكور الداخلي للمنزل وعادة ما يصور الموضوع من وجهة نظر سفلية (Low View-point) بل ويطبع موضوعاته ذات الألوان الفاتحة لتكون بيضاء فتظهر كما لو حدث لها تبيض (Bleach) أو تصبح كحجر أملس ،وتلتقط صوره بواسطة عدسة واسعة الزاوية (Extremely Wide Angle Lens) بفتحة ضيقة ليحصل على أقصى عمق ميداني ممكن.

٨-٧-٤-١-رالف جيبسون (Ralph Gibson)

استخدام أسلوب القطع المفرط (Extreme Cropping)فأنتج الفوتوغرافي الأمريكي رالف جيبسون سلسلة مدهشة من الصور الفوتوغرافية للأشخاص فجعل من هذا الأسلوب شكل من الأشكال الممارسة بالفعل لعمل صور فنية ،فأظهر خلفيات الرؤوس للأشخاص وأنصاف وجوههم وتفاصيل ملابسهم كمساحات شريطية أو خطية كأشكال ونماذج فنية فوتوغرافية ،وباستخدامه للتفاصيل الحادة وحدود الكادر الصارمة كجزء من تركيب الصورة ساعد على اخفاء (Depersonalize)شخصيات موضوعاته الأساسية المصورة كما أنه نقلهم من تصوير الأشخاص لموضوعات طبيعية صامتة ،فاهتم بطريقة تأثير الضوء الحاد على السطح وعلاقته بالملامس البصرية والنماذج الفنية،كما بحث عن التأثير والرنين والترديد ،وكثيرًا ما نجح في التقاط الموضوعات العادية الأكثر إشراقًا وبطريقة غير مألوفة ورائعة ،كما أبدع في صورته من الربع (سلسة صور الأرباع) (From "Quadrants") عام ١٩٧٥،كما بالشكل رقم (٨-٢٨)،وهي أحد أشكاله الفنية الفوتوغرافية لالتقاط الأشخاص بقطع جزئي أو بصورة مقربة(close-up)-كما فعل ذلك أيضًا لصور المعمار-ولقد التقطها بعدسة ٥٠مم من بعد واحد متر مستخدمًا ومستفيدًا من ضوء الشمس الحاد ليعطي تأثير قوي حاد للملامس المجعدة ،ثم طبعها على ورق مقاس ٥٠×٤٠ سم فلا يوجد تقليل في النسبة فيما بين الموضوع المصور وصورته (بنفس النسبة) وعلى ذلك يجب أن ترى من مسافة ١متر (مثلما التقطت) ، وقد كانت النسب (Scale) لجيبسون مهمة بأهمية الهيكل الأساسي (Framing) لكادر الصورة كنوع أو كوسيلة من وسائل تركيب وتكوين الصورة ،فلم يكن مهتمًا بعمل صور فوتوغرافية تجريدية في حد ذاتها



الشكل رقم (٨-٢٨)

رالف جيبسون ،من الربع (سلسة صور الأرباع)

From "Quadrants"، عام ١٩٧٥

هى أحد أشكاله الفنية الفوتوغرافية لالتقاط الأشخاص بقطع جزئى أو بصورة مقربة (close-up).

ولكنها يجب أن تمتزج مع عنصر التجريد نفسه فى الأشياء البسيطة العادية المقدمة بواسطة الأشكال الصريحة الأساسية فى الصورة الفوتوغرافية.

ابدع جيبسون صور تخدع ببساطتها إلا أنها محترمة وناقلة لفكر ومراعية له ،كما أنها ذات تصميمات لافتة للنظر ،وتشبه تصميمات الصور الأبيض والأسود ذات الكثافات المختلفة استخدام كريستيان فوجت (Christian Vogt) الجرىء للألوان(١).

٨-٧-٤-٢-رينيه بوريه (René Burri)

فوتوغرافى سويسرى استخدام الألوان مثلما استخدم الأبيض والأسود ،كما أنه استخدم إحساسه التركيبى القوى للتصميمات لنقل وتوصيل مدى إبهام وغموض موضوعاته ،كما اهتم بترتيب ظهور هذه الموضوعات ،فعادة ما استخدم الظلال الملقاة بطريقه غريبة التكوين والكتل اللونية الجريئة والقوية لإنتاج وإحداث تأثيرات هندسية والتى تقترب موضوعاتها لتنتج صور فوتوغرافية شبه تجريدية (Semi-abstraction).

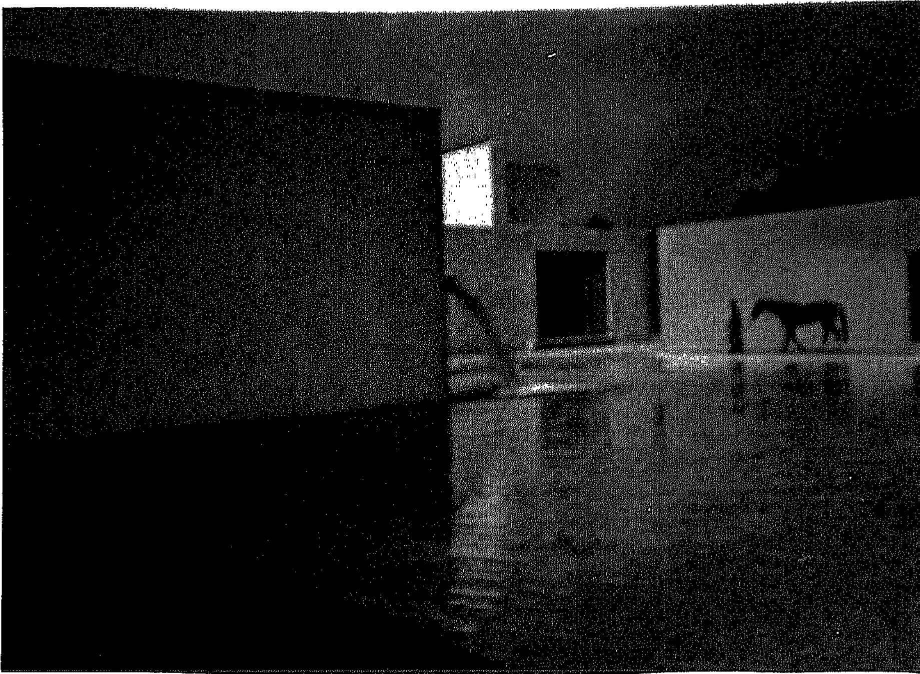
فأصبحت صور بوريه مقالات مصورة خاصة عن المعمار الحديث لأعمال المعمارى لوكوربسيو (Le Corbusier) وهى أفضل الأمثلة للتعبيرات شبه التجريدية ،كما أن بوريه عمل كمصور فوتوغرافى صحفى واهتم من خلال ذلك بالتوثيق لموضوعات الحياة اليومية ،فنرى فى صورته مدينة المكسيك ١٩٧٢ (Mexico City) أحد أمثلة أعمال رينيه بوريه عارضًا رؤيته لعمل تكوين جيد وواضح ،فتظهر فيه الخطوط الحادة والقوية والألوان النابضة بالحياة،كما بالشكل رقم (٨-٢٩).

٨-٧-٤-٣-فرانسو فونتانا (Franco Fontana)

استخدام الفوتوغرافى الإيطالى فرانسسو فونتانا التركيبات والألوان لإبداع صور فوتوغرافية تجريدية ،وظلت معظم أعماله الفوتوغرافية عبارة عن فوتوغرافيا صريحة لا تعمد إلى استخدام معالجات أو تكنيكيات أثناء أو وبعد التصوير ،فيعرض ما تراه آلة التصوير إلا أنه لا يفضل استخدام تقنية التصوير المقرب على الإطلاق ،فكانت استخداماته كثيرة لصور فوتوغرافية بوجهات نظر بعيدة (Distant View-Point) باستخدام عدسات ضيقه الزاوية (Telephoto Lenses) لتحويل الأشكال فى صور المناظر الطبيعية (Landscape) إلى أطوال موجية أو أطياف من الألوان ،وفى بعض الأحيان يقوم بالتقاط موضوعاته من على سيارة متحركة لتدمير وتشويه

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٤



الشكل رقم (٨-٢٩)

رينيه بوريه "مدينة المكسيك" ١٩٧٢ (Mexico City)

ويعرض فيها رؤيته لعمل تكوين جيد ،فيظهر فيه الخطوط الحادة والقوية والألوان النابضة بالحياة.

التفاصيل لخلق نوع من أنواع عدم وضوح الصورة(Blur)، فصوره عادة ما تخفى الحقيقة عن طريق التسطيح غير المألوف للمنظور أو للحدة العامة للصورة ،أو عن طريق فقدانها لمرجع لنسبها (أى لا تستطيع أن تعرف أو تدرك نسبة الموضوع للآخر بسبب التأثيرات التسطيحية التى يعمد فرانسو إلى عملها).

كل صورة تبدو وكأنها ذات موضوعات بمستوى مسطح واحد، من علاقات أشكال الألوان المتبادلة فيما بينها والقيم الكثافية والملمس والتى يقوم بتحديدها وتعينها عن طريق اختيار اتجاه الضوء، فنسبة أحد المناطق للأخرى تقاس أو تغير بدقة خلال مساحة الكادر[1] ،كما أنه يستخدم الظلال الملقاة والروابط الزائفة (الكاذبة) أيضًا ليجعل كل أجزاء الصورة ذات مظهر خارجى مسطح ،فيظهر ذلك فى أحد صوره "التركيب والظلال" (Structure and Shadows) والتى استخدم فيها كتل الألوان وطريقة الرؤية أو وجهة النظر النقدية لتركيب الصورة ،كما بالشكل رقم (٨-٣٠).

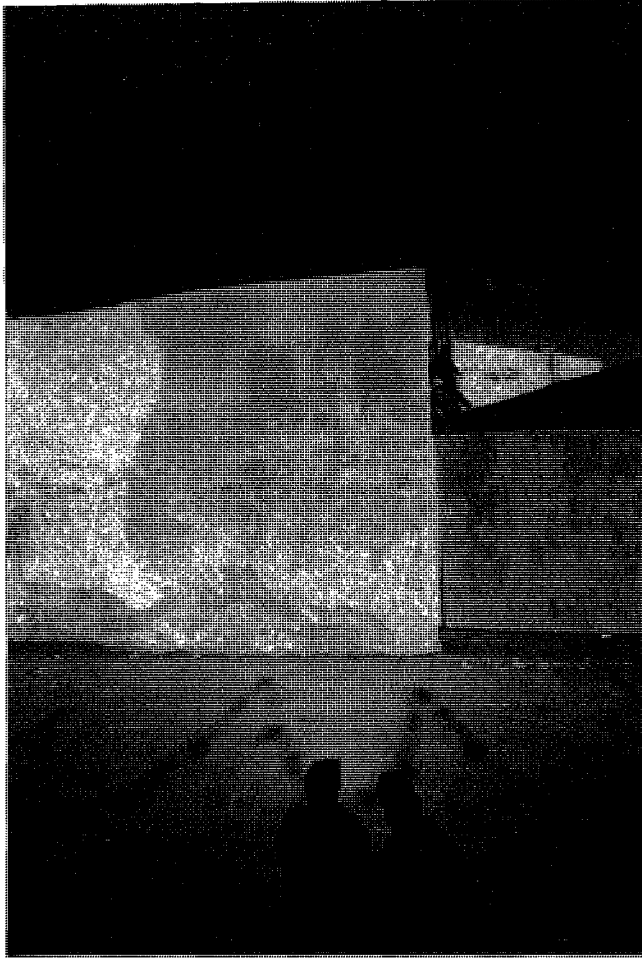
٨-٧-٤-٤-كريستيان فوجت (Christian Vogt)

فوتوغرافى سويسرى تميزت صوره الفوتوغرافية بالبساطة الدرامية والإحساس بالشكل وإخفاء معالم الشخصية(Depersonalization) ،درس الفوتوغرافية الإعلانية (Commercial Photography) فى باسيل (Basel) ثم عمل مع فوتوغرافيين بلندن وميونيخ قبل أن يقيم ستوديو الاحتراف الخاص به فى سويسرا ،فكان لمنهجية تعليمه وتدريبه ما ساعده على فهم كيفية التحكم التقنى فى الوسيط الفوتوغرافى ، كما أن نجاح الاستوديو تجاريًا ساعده على إعطاء بعض الوقت لعمل مشروعات شخصية أخرى، فبدأ اعمال تجارية بجانب عمله الاحترافى.

كانت تجارب وتدريبات فوجت على الموضوعات البصرية لصور متتابعة أو "حقيبة عمل" للصور وكل صورة بمفردها تعتبر تامة وخاصة بنفسها ولكنها تعزز بالأخريات عن طريق أحد العناصر المتشابهة فيها أو التكوين أو التركيب الذى يتأكد ويتكرر فى كل منها وبعض الصور المتسلسلة تهتم بالوقت والمكان والأخرى باللون أو الضوء على الأشكال والقليل منها تهتم بتأثير العلاقة المتبادلة الكاذبة أو المزيفة بين الموضوعات وبعضها كما يظهر بالشكل رقم (٨-٣١) الذى يوضح احد هذه الاشكال من الصور الفوتوغرافية تحت اسم (سلسلة اللون الاحمر) ،فتبنى مفهوم الطبيعة الصامتة وعبر عنه بطريقة قوية وأقترح ان عدم تمييز شخصيات موضوعاته هى أحد طرق الفوتوغرافى لعمل صور فوتوغرافية غير معلومة الشخصية بصيغ دلالية (تدل على موضوع ما)،ومن غير شك فإن هناك درجة من درجات الفصل والانعزالية والتأويل والتفكير فى معظم أعماله والتى تعطى هذه الأعمال خاصية

---

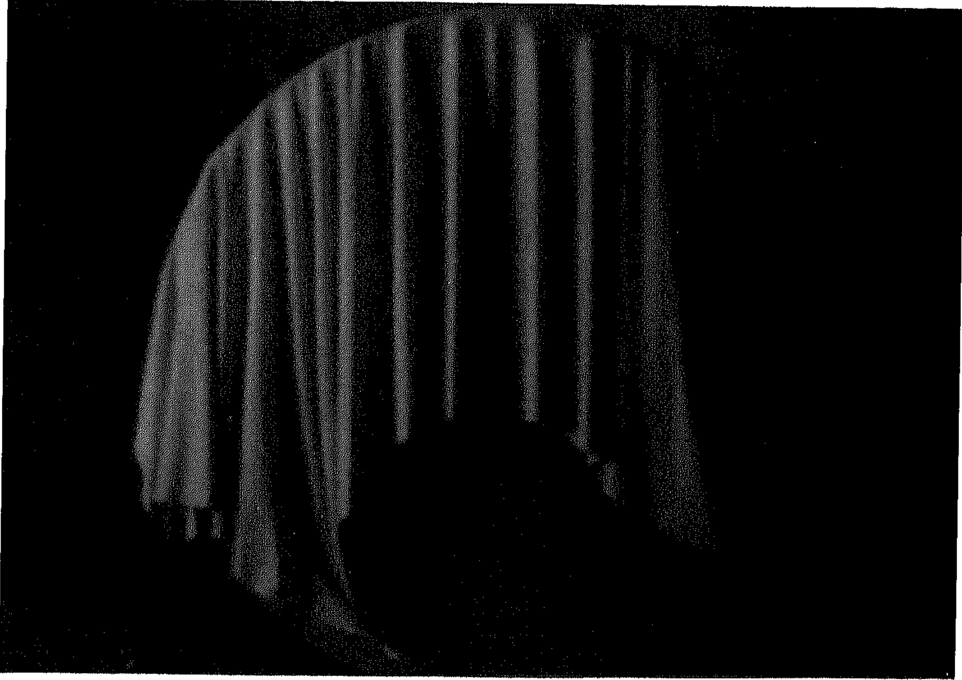
(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٤:٣٦٦



الشكل رقم (٨-٣٠)

فرانسو فونتانا "التركيب والظلال" (Structure and Shadows)

استخدم فيها كتل الألوان وجهة نظر النقدية جعلت عنصر التركيب هو العنصر السائد المسيطر.



الشكل رقم (٨-٣١)

كريستيان فوجت من "سلسلة اللون الأحمر" ١٩٧٦-٧٧ "From "Red Series (١٩٧٦-٧)من سلسلة الصور المستخدم فيها اللون الأحمر وهى عبارة عن طبيعة صامتة للبساطة وتعارض الاهتمام بالضوء الساقط على الأشكال.

كالحلم ،ففى أحد كلمات فوجت (Vogt) الخاصة به قال:"إن صورى لا يقصد بـــها أن تكون جميلة أو جيدة فقط ولكنها مصنوعة لتحفـــز وتثـــير المشـــاهد ليفكـــر"[١] (My Pictures are not intended to be merely good or beautiful, but to stimulate the viewer to thought). فلا يصنع صور لمجرد إنتاجها وإنما للتفاعل مع المشـاهد فترقى لتكون عملا فنيا متكاملا.

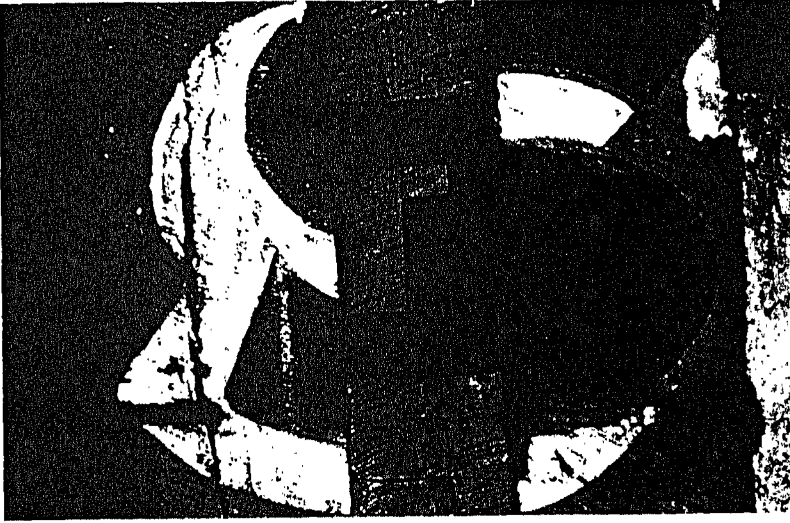
٨-٧-٤-٥-آرون سيسكيند (Aaron Siskind)

مصور وثائقى فوتوغرافى حتى أربعينات القرن العشرين ،ثم غير من طريقه فهم وعرض الموضوعات من تصوير ووصف الموضوعات وقيمتها ومعناها الخـلص بها فقط (أى عرض ما تعنيه محتويات الصورة بطريقة عرض وثائقية) الى اســتخدام التأثير النصف تجريدى (Semi-abstract Effect) ،فكان جل اهتمامه وتركيزه منصبًـا على خواص ملمس الأسطح وعادة ما تلتقط الصـــورة بعدســة مقربــة(Close up) ،فتصبح هوية الموضوع فى المنزلة التالية للتصميم نفسه ،فقــام سيســكيند بتصويــر الأخشاب والأشجار البالية والدهانات المقشرة الهالكة والحوائط ذات البقــع والأشــياء والموضوعات غير الحية الأخرى والتى يمر عليها المار بدون أن يلاحظها باســتخدام طرق التصوير الصريحة (Straight Photograph) ،كما كان مهتمًا بتنظيم وإنشـــاء الخطوط والأشكال عن طريق الاختيار الجيد لها واقتراح الترتيب الأمثل لها وســماتها ومميزاتها وحالاتها ،فالاهتمام الحادث فى تكوين صوره وموضوعاتها وتركيبها يكافئ الاهتمام فى عمل طبعات ذات تفاصيل غنية ورائعة ، فكانت صوره الموجزة توصـف على أنها الفن المنتج من الخردة "Art Wrestled from Junk"، كما فى الشكل رقـم (٨-٣٢) لصورة كنتاكى ١٩٥١ (Kentucky) فاستخدم آرون هذا المثقـــاب المدنـــى كمادة خام للصورة التجريدية فأنتج صورة بتقنية التصويـــر المقـرب (Close Up) مستخدمة تقنية الصورة الفوتوغرافية الصريحة ،ثم أعاد توزيع مكونـــات الموضـــوع لعمل تصميم تعبيرى تجريدى ،ومن المؤسف أن الصورة الأصلية المنتجة بواســـطته أصبحت غير واضحة المعالم إلى حد ما.

كان سيسكند من أوائل أصحاب فكرة الصور الفوتوغرافيـــة ذات التصميـم التجريدى والتى تستخدم الخردة و المواد المتهالكة ،كما كـــانت أعمالــه ذات علاقــة بأعمال فنانين زيتيين تابعين للمدرسة التعبيرية التجريدية الفنية (Abstract

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٦-٦٧



شكل رقم (٨-٣٢)

آرون سيسكيند ،كنتاكى ١٩٥١ (Kentucky)
استخدم هذا المثقاب المدنى كمادة خام للصورة التجريدية فأنتج صورة بتقنية التصوير المقرب.

(Expressionist في خمسينات القرن العشرين أمثال جاكسون بولوك (Jackson Pollock) وويليام دي كونينج (Williem de Kooning).

٨-٧-٤-٦-أندريه كرتز Andre Kertesz

انتقل أندريه من عصر التصوير الفوتوغرافي كشكل من أشكال التقارير الصحفية إلى التخصص في لقطات الديكور الداخلي لمجلة فوج للموضة (Vogue) .

بدأ في باريس منذ عشرينات القرن العشرين واستمر بعد أن سافر إلى أمريكا في ثلاثينات القرن العشرين، فكان أسلوبه يعكس التطورات الأوروبية في صور فوتوغرافية صغيرة وثائقية ذات نظرة جديدة مهتمة بالتصميم والمساحة ،إلا أن هدفه في الصور الفوتوغرافية كان منصبًا على عمل وعرض المظاهر والهيئات غير المتوقعة للمواقف العادية والمألوفة عوضًا عن كونها صور فوتوغرافية تعرض موضوعات ذات قصة (ملحمية) ،فتميزت صوره بخداعها وتركيباتها الهندسية المقنعة مثل مكوناتها ذات الترتيب الهندسي الجيد ،ومثلما فعل ماهولي ناجي (Moholy Nagy) فلقد اهتم بطريقة الخداع في عملية نقل وترجمة الأحاسيس للنماذج والقوالب الشكلية والمساحات إلى أشكال في مسطح الصورة السطحية في الطبعة النهائية، كما كان أستاذ العلاقات المتبادل غير الحقيقية (False attachment) واستخدام حواف المساحات ذات الإطار والقيم الكثافية والخطوط لعمل تركيبات في صوره ،فأبدع كيرتز صوره مثل صورة " الخراف ،باريس" ١٩٣١ “Sheep Paris” ،فوضع جل اهتمامه في التركيب -فالخطوط المتكونة بواسطة أوضاع الحيوانات تتبع بعضها الآخر-فتظهر وكأنها متدفقة معًا فتبدو الخطوط وكأنها ذات علاقة رقيقة ومتلازمة للخراف أنفسهم كأنها جزء منهم ولم تتكون من جراء تواجدهم على بعضهم البعض ،كما بالشكل رقم (٨-٣٣) ،أما في صورته " موندريان" ١٩٢٦، (Chez Mondrian) ،فقد تعامل مع التصميم الداخلي لمنزل بيت موندريان (Piet Mondrian) بطريقة حذرة مكونا إياها وكأنها موضوع طبيعته الصامتة ،فكان لدوائرها ومنحنياتها وأفقياتها ورأسياتها قيم متبادلة فيما بينها ،كما ظهر فيها البساطة والهارمونية ،وبوجود لوحة موندريان الهندسية التجريدية زاد من الإيحاء بالتجريد والبساطة كما في الشكل رقم (٨-٣٤)[١].

كان لكرتز العين التي لا تغفل عن التفاصيل غير المتوقعة والقوية المعبرة وشديدة الأثر فأمكن قراءة صوره على مستويان أو وفي مرحلتين ،إما لخداع بسيط أو

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٧-٦٨



شكل رقم (٨-٣٣)

أندريه كرتز "الخراف ،باريس" ١٩٣١ "Sheep Paris"

الخطوط المتكونة بواسطة أوضاع الحيوانات تتبع بعضها الآخر، فتظهر وكأنها متدفقة معًا فتبدو الخطوط وكأنها ذات علاقة رفيقة.



شكل رقم (٨-٣٤)

اندريه كرتز ،"موندريان" ١٩٢٦ (Chez Mondrian)

التصميم الداخلى لمنزل بيت موندريان (Piet Mondrian) وكأنه موضوع طبيعة صامته فمكان لدوائره ومنحنياته وأفقياته ورأسياته قيم تجريدية.

تضليل بسيط وتقسيم أصلى مبدع ومطور أو كنتيجة لحيلته فى فصل السعادة والاستمتاع من الأشخاص والمواقف والغريب من الحياة العادية اليومية.

ومن الممتع أن تقارن أعماله بأعمال الفنان هنرى كرتيه برسون (Henri Carrtier-Bresson) فتتشابه أعمالهم عمومًا على الرغم من أن كرتز أقل اهتمامًا فى عمل موضوعات أو التقاط صور تنقل الأوقات الحرجة الحاسمة.

٨-٧-٤-٧-جول ميرووتيز Joel Meyerowitz

استخدام الفوتوغرافى جول فى صورته المقاليه (Photo Essay) عن بلدة كاب كود (Cape Cod) بأمريكا تأثير الضوء الزائل لينتج تصميم تكوينى ،واستخدام آلة التصوير كبيرة الحجم بمقياس ٢٠ × ٢٥ سم (٧ × ١٠ بوصة) لعمل سلسلة من الموضوعات قد سمحت له بأن يقوم بعمل تخمين منفصل لموضوعاته عن طريق عرض الصور مقلوبة والاستفادة من نظم التكوين الجديدة التى تظهر من خلال هذه الطريقة فى تصوير الموضوع بمنتهى البساطة ،وعادة ما استخدم طريقة دمج الأشكال للموضوعات الحقيقة والبقع (القطع الصغيرة من الضوء) الضوئية بعناية ،كما اعتبر اللون عنصر حيوى ،على الرغم من رقته و قلة استخدامه فى وصف الجو العام (Mood) فى الأحاسيس العادية ،وعادة ما تكون صوره عبارة عن متتاليات من الصور والتى يظهر فيها مرور الوقت عن طريق تغير الظل والأشكال والتشكل واللون.

٨-٧-٤-٨-أندريه فينينجر Andreas Feininger

المصور الفوتوغرافى الصحفى الوثائقى الذى تحول إلى التدريس ، وله اهتمام خاص بالتركيبات والإنشاءات فى عالم الطبيعة.

فأظهر الصخور والقواقع كأشكال نحتية فى صور مقربة (Close-Up) ففقدوا نسبهم وذكرونا بالأشكال المعمارية المعقدة.

وبعض أعمال فينينجر موازية و مشابهة لأعمال كارل بلوسفلدت (Karl Blossfeldt) ذات الأسلوب الموضوعى الجديد (New Objectivity Style) ، إلا أن فينينجر استخدم الضوء بطريقة أفضل فكان الضوء بالنسبة له كتركيبات وإنشاءات درامية موحية وذات مظهر درامى، وعلى عكس دراسات هارى كالهان (Harry Callahan) ذات الخطوط المبسطة فإن أعمال فينيجر عادة ما ركزت على مقدار وحجم وتعقيد الشكل.

استخدم تقنية الفوتوغرافيا الصريحة، معتقدًا فى أن هذه هى الطريقــة التــى يمكن أن تقوم بتركيز وإطالة وتوسيع الرؤية الإنسانية[١].

فأبدع صورته "القوقع الرأسى الأرجل" (Nautilus Shell)، ١٩٧٠عام، كمــا بالشكل رقم (٨-٣٥)،وهذه الصورة الفوتوغرافية التى تعرض الشكل المعقد والشــبه معمارى فى تفسيره لشكل نصف القوقعة وهى أحد موضوعاته بتقنية الصورة المقربـة (Close-Up)، وعلى الرغم من أن طريقة التصوير هى الفوتوغرافيا الصريحـة إلا أن الموضوع نفسه ذو تكوين لاعلاقى (Irrelevant design).

وقد فرض فينينجر دراسة الرسومات الزيتية التجريدية والشبه تجريدية علــى تلاميذه لتطوير حسهم فى التكوين ،وفى النهاية نرى تأثير أساليب مدرسة الباوهــاوس والموضوعية الجديدة واضحة فى أعماله وكلاهما قد تأثر بهما عندما كان تلميذًا.

٨-٨-الحركة المجازية والرمزية فى الفوتوغرافيا:

Metaphor and symbolism in photography:

تلك الحركة التى تهتم بالوصف المجازى (Metaphor) للأشــياء والتــى لا ترتبط بأهمية الموضوع نفسه ،وألفنا فيها مفهوم رؤية أو مظهر رؤية الأشــياء فــى الموضوعات الأخرى ،فنرى شكل لوجه لشخص ما مثلاً فى تجريديات لجزع شجرة . ،فالنافذة ذات الثلج على حوافها والمضاءة بأشعة الشمس يمكن أن تثير المزاج الذهنــى والمواقف الحسية،وموجات الماء والصخور والسحاب وأشكال النباتات يمكن أن تفســر كلها على أنها أنواع أخرى من الأحاسيس والعواطف والتجارب.

أصبحت الصورة الفوتوغرافية من أفضل الوسائط كــأداة نقــل ذات مجــاز واستعارات سواء كانت بطريقة غير مقصودة أو بطريقة مخطط لها مسبقًا، وبسبب أن التفسير عادة ما يكون شخصى، فيكون للمشاهدين دور مهم يتحركــوا فيــه بحريــة مساهمين بعواطفهم وانفعالاتهم الشخصية فيه ،كل من يشاهد هذا النوع من الصور ذى المجاز أو الكناية يعبر أو يفسر عنه بطريقته ، فالصورة الفوتوغرافية يمكن أن تكــون لها مغزى ومعنى شخصى ، فيمكن أن تعمل كحافز لاستدعاء خبراتنا وتجاربنا السابقة كفنانين أو كمشاهدين ،والبعض الآخر من أنواع الصور يمكن أن تكون غريبــة فــى النظرة الأولى إليها ــ إلا أنها دائمًا تخلق نوع من أنواع التحــدى ــ فــهى تجــبر المشاهدين على التفكير.

---

(١) **Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٨**



شكل رقم (٨-٣٥)

أندريه فينينجر ،"القوقع الرأسى الأرجل" (Nautilus Shell)،عام ١٩٧٠

تعرض الشكل المعقد والشبه معمارى فى تفسيره لشكل نصف القوقعة ،بتقنية الصورة المقربة.

٨-٨-١-استخدام الرموز فى الصورة الفوتوغرافية المجازية:

يمكن أن تحتوى الصور الفوتوغرافية على رموز تستدعى الأحداث والموضوعات المرتبطة بها من الذاكرة، فاللون الأبيض مثلاً يمكن أن يوحى بالنقاء ،والتلفزيونات والسيارات يمكن أن توحى بالمجتمع الاستهلاكى ،وهذه المساحة من الفكر قد فجرت تمامًا فى مجال الإعلانات ،فاستخدمت الرموز بواسطة الفوتوغرافيين المهتمين بالتوثيق الإنسانى كما استخدمت بواسطة الفوتوغرافيين التعبيريين (Expressionist Photographer) فكانت صور الفوتوغرافى روبرت فرانك (Robert Frank) للموضوعات المنفردة والأعلام والسيارات[1] ،كما كانت التفاصيل فى الصور الفوتوغرافية الخاصة ببل براندت (Bill Brandt) للحياة الإنجليزية للطبقة الوسطى ،وكلاهما ذات رموز(Symbols) ،كما كانت ذاتية (Subjective) ، فى حين أن صور دوروثيا لانج (Dorothea Lang) رمزية فى ذات نفسها ،ولكليهما فإن المجاز أكثر صقلاً وذاتيه ،وجذور أعمال هؤلاء الفوتوغرافيين هى صور ألفريد ستيجليتز (Alfred Stieglitz)التى التقطها فى الخمسة عشر سنة الأخيرة فى حياته العملية (١٩٢١ إلى ١٩٣٧) والتى تزامنت مع بداية استخدام الصورة الفوتوغرافية كصفحة مطبوعة وكإعلان مربح وعمل توضيحى والذى جذب إليه الفنان القصصى الموهوب الرائد فى مجاله سيتجليتز (Stieglitz) لالتقاط صور فوتوغرافية شخصية ممتلئة بالانفعالات والتى سميت التكافؤ (Equivalents) ،وكانت غالبًا دراسات للسحب والتى تصور وتعلن عن الحالة العاطفية والمعانى الداخلية.

وهذه الأشكال من الأعمال المجازية ظهرت فى الأساليب المنفردة لكل من مينور وايت (Minor White) وآرون سيسكيند (Aaron Siskind) وهارى كالهان (Harry Callahan) ،كما كان لها استمرارية قوية فى المدارس الفوتوغرافية والكليات كنوع من التحليل الذاتى والأشكال المتأملة فى التعبير عن الأحاسيس الداخلية ،كما ظهرت فى أعمال كل من رالف إيوجين ميتيارد(Ralph Eugene Meatyard) ،ووين بيولوك (Wynn Bullock) ،ودوين ميشيل (Duane Michals) بالأبيض والأسود الفوتوغرافيون استخدم القيم الكثافية كعنصر أساسى فى صورهم الرمزية (Symbolic) والتى كانت ذات معانى غامضة وباطنية وروحية رمزية (Mystical).

٨-٨-٢-التكافؤ أو الترادف (Equivalents) كأحد أشكال الفوتوغرافيا الرمزية:

كانت الأشكال والهيئات والمفاهيم فى الحركة الرمزية (Symbolism) والحركة المجازية (Metaphor) والحركة الصوفية (المذهب الباطنى) (Mysticism)

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٨

من المميزات الجديرة بالملاحظة فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشـــرين كما تبنى أصحاب نزعة الانفصالية الفوتوغرافيـــة(Photo- Secessionists) الرمـــز ،وأنتج ألفين كوبيورن لانجدون (Alvin Langdon Coburn) دراسات عن الســـــحب شبه تجريدية كرموز شعرية فى عام ١٩١٢ ،والتى تشبه أعمـــال الفريـــد شـــتيجليتز (Alfred Stieglitz) التى سميت التكافؤ (Equivalents)،والتى تولدت مـــن افتتانـــه ودراسته للسحب ، فكان مهتم بها ، ليس لخواصها الجمالية ولكن لطريقـــة إغراءهـــا للمستغرقين فى خيالاتها والحالمين ،فبدت السحب وكأنها تستدعى معظم خبراته الدفينة وشعر أنه من خلالها يمكن أن يعبر عن فلسفته الذاتية عن الحياة.

أراد شتيجليتز(Stieglitz) أن يثبت نجاحه كفوتوغرافى ليس فقط كـــأى فـــرد والذى يصبح فوتوغرافى كونه يختار الموضع الصحيح والطريقة الصحيحة للتصويـــر فينتج صورة فوتوجينيه جميلة ؛بل يمتد لأكثر من ذلك لموضوعات متاحـــة للجميـــع ليصورها ويصفها، وعندما كان يعمل فى مثل هذا النوع من الموضوعات الطبيعيـــة كان يتجنب أى شئ سوى التصوير الفوتوغرافى الصريح والأمين فيقول: " إن هدفـــى هو عمل صور فوتوغرافية لا يمكن لا يمتلك لشخص الرؤية والبصيرة ان يراها، كما يظل المشاهد متذكرا لها مادام قد رآها مرة واحدة من قبل" ،فكانت صور شـــتيجليتز الفوتوغرافية الأولى عن التكافؤ (Equivalents) فى عام ١٩٢٢ عبارة عن اســـتعارة مكنية من الموسيقى ،وبعد أن أصبح أكثر انطوائيه وتام الذاتية ،تطورت فكرة التكـــافؤ لتصبح ذات اعتباريه ومكانه ميتافيزيقية كما أن مظهر التكافؤ اكتسب نوع من أنـــواع الحوار والانضباط لصورته "التكافؤ" لعام ١٩٢٥ كما بالشـــكل رقـــم (٨-٣٦)،وهـــى إحدى دراساته لتكوينات السحب المتغيرة تحت مسمى التكافؤ والتى تعبر عن معظـــم صراعاته الداخلية.

٨-٨-٢-١-مينور وايت (Minor White)

تبنى الفوتوغرافى مينور وايت (Minor White) فكرة الترادف أو التكـــافؤ (Equivalent) ونظرياتها وطورها ونشرها فى أمريكا ، فكان اتجاهه لموضوعـــات الفوتوغرافيا قد شكلت وتأثرت بمزاملته السابقة لألفريد شتيجليتز (Alfred Stieglitz) ، وإدوارد ويستون (Edward Weston) وانسل أدم (Ansel Adams) [1].

اشتهر وايت فى منتصف خمسينات القرن العشرين كمدرس للفوتوغرافيا فـــى معهد روشتستر للتكنولوجيا ، وهناك قاد ورشة عمل فوتوغرافية حيث توقـــع درجـــة عالية من التحليل الفكرى والالتزام من تلاميذه ،وفى صوره بدى موحدًا للخواص

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٩



الشكل رقم (٨-٣٦)

الفريد شتيجليتز "التكافؤ" (Equivalent) عام ١٩٢٥،

وهى إحدى دراساته لتكوينات السحب المتغيرة ،والتى تعبر عن صراعاته الداخلية.

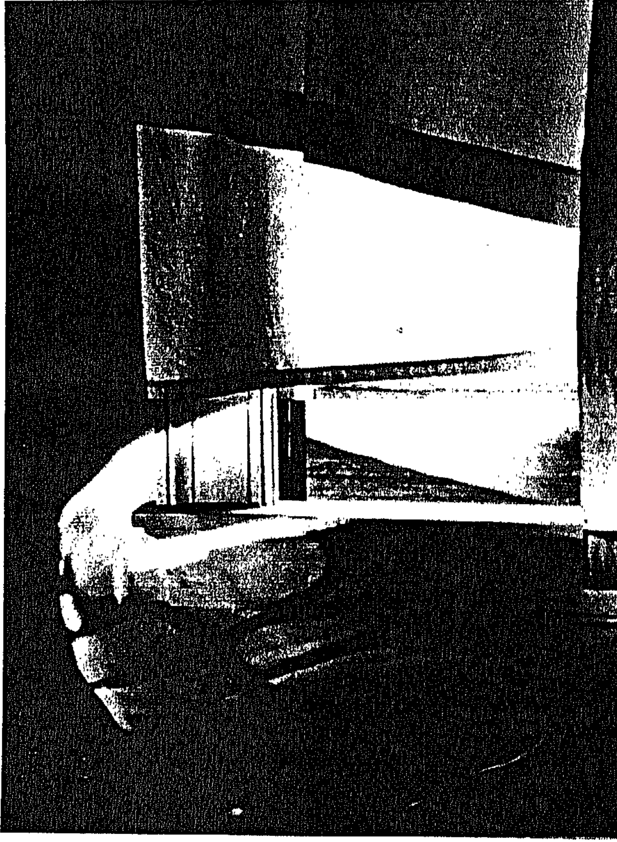
المستنبطة من أعمال ستيجليتز مع التقنيات البارعة لآدم للقيم الكثافيـــة خـــلال تقنيـــة التخيل المسبق (Previsualization) ونظريات نظام المنطقة (Zone System) فـــانتج معظم صوره بحجم صغير،وبدراسات جوهرية وأساسية على أشكال الصخور وحركـة المياه والمناظر الطبيعية (Landscape) ،فهدفه أن يهب ويمنح هذه الظواهر الطبيعيـــة بإحساسه وانفعاله وتقمصه الوجدانى الخاص به ،وقبل أن يتحـــول لدراســـته وعمـــل الفوتوغرافيا.

درس وايت العلوم الطبيعية والإنجليزية كما أنه تحمس للحركة البوذيـــةZen) Buddhism) وفن التأمل ،وأدرك الصعوبات فى إيجـــاد المعـــانى الداخليـــة للتعبـــير الفوتوغرافى بل والتعبير عن الفوتوغرافى نفسه ، كما كتب بتوسع عن مظهر وهيئـــة الترادف أو التكافؤ ،فنظرية وايت أن عقل الفوتوغرافى يجب يصبح ذا حساســـية وأن يقوم بجعل عقله فارغ من أى أحداث ثم يجعله منفتحًا للمعرفة (ربما من خلال التأمل) قبل أن يلتقط صورته الفوتوغرافية ،فكانت احدى صوره الفوتوغرافية المبدعة "حلـــم اليقظة فى عتبـــة النـــافذة ،روشيســـتر،نيويـــورك"Windowsill Daydreaming,) Rochester, New York) لعام ١٩٥٨،كما بالشكل رقم (٨-٣٧)،ونرى فيها تدفـــق الضوء أسفل الستائر منتجة تأثير تجريدى ،والتى تشبه السائل أو السحب المتتابعة فـــى الغرفة وليس مجرد انعكاس ثابت ، فبرزت أحد موضوعاته غير العادية إلا أنه غلفـــه بشخصيته وتصويره الغامض ذى المعنى الداخلى الذى رغب فى إظهاره ،يقول مينور وايت:"إن الرؤية قد شحنت للغاية ويوجد لدى شعور قريب من تصوفـــى ورمزيتـــى" وفى هذه الحالة وصل إلى حالة من حالاته النفسية المتكشفة المبدعة ،ويرى انه يجـــب على الفوتوغرافى أن يكون مهيأ لأى شئ يحدث أثناء التصوير أو فيما بعـــده وعنـــد النظر إلى الطبعة يجب أن يتخذ الفوتوغرافى موقفًا تحليلاً ناقدًا.

وفى سلسلة صوره التى دعاها التكافؤ لم يكن لها شكل محدد حيث أن التكـــافؤ هو وظيفة أو خبرة عوضًا عن أنها شئ مدرك بالحواس لشخص ما فى لحظة محـــددة أو كونه رمزًا ومجاز فى شئ ما وراء الموضوع نفسه أو أبعد من الموضوع نفســـه(١) ،والفكرة أن الفوتوغرافى يجب أن يجد شئ أو جسم ما يمكـــن أن يســـتدعى ويثـــير المشاعر التى لا يمكن أن يتم تصويرها فوتوغرافيًا ، وهى موضوعات تتغير فى كـــل وقت ، مثل الماء واللهب والسحب والضوء وغيرها ، وكلها موضوعات جيـــدة لـــهذا الغرض لأنها توحى بالأحاسيس والانفعالات والملامس غـــير المتوقعـــة والتـــأملات الفكرية ،ومن أعماله التى تمثل أفكاره الجديدة للتكافؤ صورته "النســـيج الضوئـــى ،ذا الآثار ذات الحواف الخشنة ،فى بلدة يوتا"(Light Spine, Burr Trail, Utah)،

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٦٩-٧٠



شكل رقم (٨-٣٧)

منيور وايت "حلم اليقظة فى عتبة النافذة ،روشيستر ،نيويورك Windowsill)
١٩٥٨، Daydreaming, Rochester, New York)

تدفق الضوء من أسفل الستائر منتجة تأثير سريع الزوال ، والتى تشبه السائل أو السحب المتتابعة فى الغرفة عن أنها انعكاس ثابت.

١٩٦٦وتعرض أحاسيسه المتكلفة والمصقولة فى التصميم والشكل للموضوعات الطبيعية بالإضافة إلى قدرته على استخدام الموضوعات العادية لعمل أحد أشكال الترادف أو التكافؤ (Equivalence)كما بالشكل رقم (٨-٣٨).

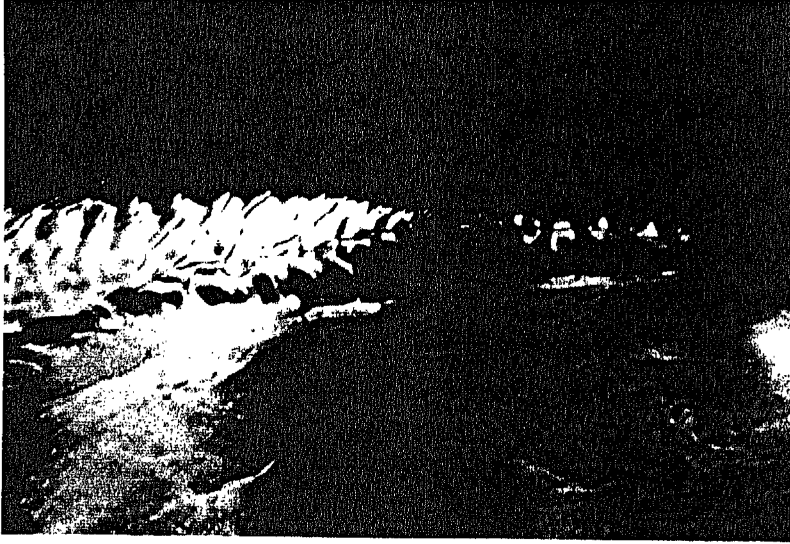
ظهرت معظم صور الفوتوغرافيا التى تدل على مفهوم التكافؤ (Equivalence)الذى اعتنى به بعض الفوتوغرافيين الأمريكين والإنجليز فى مجلة "ابريتشر" (Aperture) فى ستينيات وسبعينات القرن العشرين والتى ساعد وايت فى تأسيس عمليات كتابة التحرير فيها منذ عام (١٩٥٢) حتى وفاته عام ١٩٧٦ ،وهذه المجلة تعد كخزانة عرض لجماليات الفوتوغرافيا الحديثة ؛خاصة الأعمال الرمزية والمجازية ؛مستخدمة أعلى سبل الخواص الممكنة لإعادة الإنتاج للطبعات ،وقدمت دوريات المجلة الفوتوغرافيين أمثال "بول كابونيجرو" (Paul Caponigro) و "فريدرك سومر" (Frederick Sommer) و"والتر شابيليه (Walter Chappell) وآخرين.

وكروح أو شكل من أشكال مجلة عمل الكاميرا (Camera Work) التى سبقتها بخمسين عامًا ، أصبحت الكتب الفوتوغرافية ومجلة ابريتشر (Aperture) هى إحدى القنوات العالمية لعملية الاتصال كما نشرت مجلة (Aperture Monographs) فى السنوات السابقة على انتشار الكتب والتى مهدت لتأسيس عمليات التسجيل الفوتوغرافية للأجيال التالية.

٨-٨-٣-رواد الحركة المجازية والرمزية فى الفوتوغرافيا:

The Leader of Metaphor and symbolism in Photography:

لم يتبع أى من الفوتوغرافيين المنتميين للمدرستين المجازية أو الرمزية نظرية التكافؤ (Equivalence) إلا أن معظمهم اعتمد على قدرة المشاهد لقراءة المعنى والمغزى فى صورهم الفوتوغرافية ،فالمشاهد يتفهم الصورة ويضيف من تفسيره الذاتي وثقافته ما يجعل منه مشاركا حقيقيا لتعبيرات الفوتوغرافيين الشخصية ،فساعد هذا الشكل من الصور على التفاعل فيما بين المشاهدين والفوتوغرافيين. فالمشاهد لا يشاهد الصورة كموضوع بل يتأثر به ويتفاعل معه بحسب خبرته الشخصية ووجهة نظره الذاتية.



الشكل رقم (٨-٣٨)

مينور وايت ،"نسيج الضوء المتجدد ،ذى الآثار ذات الحواف الخشنة، فى بلدة يوتا"(Light Spine, Burr Trail, ,Utah)، ١٩٦٦،

تعرض الصورة أحاسيس وايت المتكلفة والمصقولة فى التصميم والشكل للموضوعات الطبيعية بالإضافة إلى قدرته على استخدام الموضوعات العادية لعمل أحد أشكال الترادف أو التكافؤ.

٨-٨-٣-١-وين بوليك (Wynn Bullock)

اهتمت أعمال الفوتوغرافى الأمريكى وين بوليك فى أبسط مستوياتها بوصف الطبيعة، وفى الأغلب بالاتحاد مع الجسم البشرى، وقد تأثر بكل من مدرسة الباوهاوس والفوتوغرافى إدوارد ويستون (Edward Weston) [1].

كشف بوليك عن الوهم والرؤى الممكن التكهن بها فى عناصر صور المناظر الطبيعية (Landscape) ،فالصخور والأشجار المتداخلة لها مظاهر أخرى لديه كما أن النفايات المتآكلة تأخذ أشكال من السلاسل لأشكال جديدة و جمالية ،فصورته الفوتوغرافية التى تصف الطفل الملقى على وجهه فى الغابة تعد من أفضل صوره الفوتوغرافية ،ولقد استخدمت نفس الفكرة فى أعمال الفوتوغرافى إدوارد شيتشن (Edward Steichen) المسماة عائلة الإنسان (The Family of man) عام ١٩٥٥ ،والتى تجولت فى العالم عارضة مئات الأعمال للفوتوغرافيين فى كل البلاد وعارضة تفسيراتهم لدورة حياة الإنسانية فى تغيراتها التى لا تعد ولا تحصى ،فكان من ضمن هذه المجموعة صورة "طفل فى الغابة" (Child in the Forest)،عام ١٩٥١،وهى أحد أشكال الفوتوغرافيا الصريحة (Straight Photography) والتى تصبغ بصبغة الحركة الرمزية ،ولقد استخدمت لتدل على خلق الإنسان فى المعرض كما بالشكل رقم (٨-٣٩) ،ومن الموضوعات التى شغلته أيضا الزمكان (الزمان-المكان) وهو الرمز الذى أضيف كبعد رابع فى صوره فيقول أنه لا يهتم بعرض الموضوع مثلما هو مهتم بعمل صورة من الضوء الذى يشبه الصوت فى غرضه أو هدفه كتعبير شخصى ،فالصوت والضوء فى كل مكان من حولنا ولهم تأثير فيزيائى وعقلى (سيكولوجى وفيسيولوجى).

٨-٨-٣-٢-كلارنس جون لاكلين (Clarence John Laughlin)

بدأ عمله فى نيو أورلينز (New Orleans) وكشف عن النفس والعقل من خلال الفوتوغرافيا ،كما اهتم بكتابة الشعر النثرى والقصة الخيالية المهتمة بموضوع الموت ،فصوره ذات المعانى الروحية والرمزية والصوفية هى صور فوتوغرافية شبه تجريدية (Semi-Abstract) أو سريالية(Surreal) ،وتتضمن صوره الفوتوغرافية ذات الموضوعات النموذجية أشكال من ضوء الشمس المنبثقة من خلال الستائر والانعكاسات خلال موضوعات الحياة اليومية والتراكيبات للأوجه وظلالها على الصخور والأشكال والأجسام النصف شفافة التى ترتبط ذهنيًا بأشكال الآثار القديمة

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.P.٣٧٠



شكل رقم (٨-٣٩)

وين بوليك "طفل فى الغابة"(Child in the forest) عام ١٩٥١

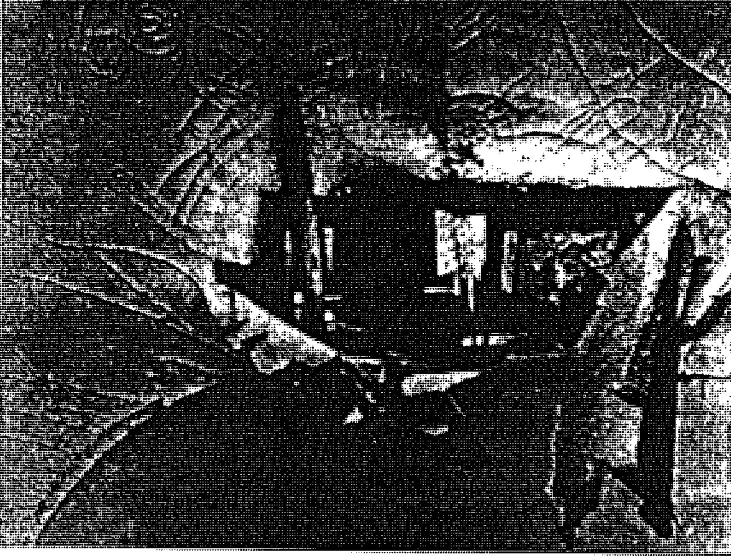
،هذه العناصر يقل فيها الأشخاص ويستعيض عنها بالرموز المناسبة لأفكاره الشخصية ،والتي قد توحي وتستحضر في الذهن جو الروحانيات والأشباح.

إن العديد من صور كلارنس تعرض إطار موضوع ما بداخل موضوع آخر،ويستفيد استفادة كاملة من الملامس الطبيعية فيستخدمها في معظم صوره ،وفي الصورة "مدخل إلى العالم الآخر"(Entrance to a Sub-World)، كتب كلارنس أسفل منها: "صورة مقربة لبكيه مفتوحة في قطعة قماش الرسم (Canvas) ذات الآثار المصنوعة بيد الفنان نفسه ،وهي صغيرة الحجم جدًا للعين المجردة ولا يمكن إدراكها،ولكن خلال آلة التصوير بالإضافة للتخيل البشري فإن معانيها قد تغيرت وتبدلت تمامًا كما بالشكل رقم (٨-٤٠) ،أولا: بسبب التكبير في نسبة الحجم الحادث بقدر كبير ،ولهذه القطعة من القماش قدر وقيمة توضيحية وجرافيكية مفقودة سابقًا بسبب الإهمال ، أصبحت الآن مرئية تمامًا ،ثانيا: ولدت السحر الذي جعل من هذه الفتحة الصغيرة مكان لمسرح فاسد عبارة عن فتحة مشؤومة للعالم الآخر.

وفي واحدة من سلسلة صور كلارنس الفوتوغرافية المخصصة للموضوعات العادية والتي تهدف لكشف وإظهار المعاني المختلفة عن المظهر الأصلي للموضوع ؛أبدع صورته "البشارة في الظل" (The Portent in the Shadow)،عام ١٩٥٤ ،وكتب يقول:"ألقت العلامة المرورية الظل على حائط مبنى (Vieux Carré) في نيو أورليانز لكن بالنظر عن قرب فلقد اكتشفنا في ظلال الحائط نفسه عين واحدة لوجه بفم عاجز بينما السهم يشير إلى لاشيء وهذه الصورة تتحدث معنا بلغة سرية وهي اللغة الموجودة في كل مكان حتى في أكثر الموضوعات جمودًا فهي تخاطبنا بقلق وانزعاج وتخاطب ارتباكنا وفقداننا لوجهتنا وللمكان الذي نتوجه إليه وهي اللغة التي خاطب بها الإنسان الموجودات من حوله عندما دافع عن نفسه ضد اللاإنسانية و الهمجية في الأشياء" كما بالشكل رقم (٨-٤١) ،وفي السنوات التالية حافظ على الحيوية والإدراك الحسي لديه ،وعلى الاهتمام بالمشاهير والموضوعات المهملة في الأشياء البسيطة ،كما زادت موهبته في تبليغ مفاهيمهم ونقلها كموضوعات ذات معاني رمزية.

٨-٨-٣-٣-رالف أيوجين ميتيارد (Ralph Eugene Meatyard):

كان رالف صانع للأدوات البصرية ،كما كان رجل أعمال هاوي للفوتوغرافيا ،ففي صباه درس بإيجاز على يد الفوتوغرافي الفنان مينور وايت (Minor White) كما درس لمؤرخ التاريخ فان درن كوك (Van Deren Coke) ،فكان للأدباء والكتاب تأثير كبير عليه مثل الأديب جرترود ستين (Gertrude Stein) ،و "إزرا بوند" (Ezra Pound) كما أثرت فيه المحاضرات البوذية التي يتلقاها فأكثر معارفه هم الكتاب والشعراء المعاصرين له.



الشكل رقم (٨-٤٠)

كلارنس جون "مدخل إلى العالم الآخر"(Entrance to a Sub-World)،

عام١٩٥٤،ويظهر كيفية الاستفادة من تقنية التصوير المقرب لالتقاط صورة رمزية تجريدية.



شكل رقم (٨-٤١)

كلارنس جون "البشارة فى الظل" عام ١٩٥٤

التقط صوره فى الأماكن حـول بلدتـه ومعظـم الأشـخاص المسـتخدمين كموضوعات فى صوره لا يظهرهم (Depersonalized) عن طريق تصوير ظلالـهما فقط وبتحريك الظلال فتصبح غير واضحة الحدود إلى حد ما (Blur) ،أو إيهامهم عن طريق ارتدائهم لأقنعة (عادة ما تكون وجوه لرجل كبير السن)، وفى بعض الأحيـان فإن المشهد ككل يمتزج فى صورة مزدوجة فتبدو الموضوعات أو ظلالـها وكأنـها مهتزة كالزلزال.

اهتم بالتأثير الضوئى الغريب والبسيط مثل الظلال ، فأشكال موضوعاته ذات علاقة أو علامات مع الحائط ،كما أن البقع الضوئية للضوء السـاقط تخلـق نمـاذج لأشكال وقوالب متواصلة مع بعضها البعض كما تخلق نماذج مضطربة وغير مستقرة، فصوره تقدم نوع من أنواع أحاسيس زائر الشـر للقلـق والانزعـاج ، وأشـخاص موضوعاته عادة ما يكونون جزء من البيئة المحيطة بهم إما بطول الشخص بالكـامل أو بصفته إلا أنه لا يصورهم بلقطات مقربة إطلاقًا ،وفى بعض الأحيان بسبب الحركة غير الواضحة (Blur movement) تصبح الوجوه الحقيقيـة فـى الصـورة كأقنعـة ؛والأقنعة فى صوره تصبح وجوه حقيقية ،وفى بعض أعماله هنـاك تشـابه ملحـوظ للوحات الزيتية الغريبة والمعبرة للفنان إدوارد مونش (Edward Munch) ،ومن هـذه الأعمال صورته "بدون عنوان" (Untitled)، عام ١٩٦٠،وهى صورة لرالف أيوجيـن وتدور حول محور التشابه الشكلى والذى يبدو أن له معنى إضافى رمزى قوى ،فرأس الولد ويداه غير الواضحتان المرفرفتان قد ربطت بالدائرة وأشباه الأجنحة فى الشـكل الذى يعلوه ،كما بالشكل رقم (٨-٤٢).

قال ويندل برى(Wendell Berry) أحد أصدقاء ميتيارد المقربين أن الصـور الأيقوينية (الرمزية) التى يستخدمها ميتيارد هى نتاج حبكة روائية معقدة للغاية ؛كمـا أنه لا يبرهنها ؛ليس بسبب أن ميتيارد يرغب فى أن يحتفظ بها فكريًا عن أن نعلمـها ،لكن بسبب أن سرها ولغزها حقيقى ،فالحبكة الروائية لا تبرهن لأنه لا يعلم أكثر ممـا نعلمه.

٨-٨-٣-٤-هارى كالهان (Harry Callahen)

إن أعمال هارى كالهان شخصية للغاية كما أنـها ذاتيـة الكشـف ، فموضوعاته المتكررة والمعادة هى تفاصيل تركيبات لمشاهد ريفية وواجهات المبـانى المعمارية وأشخاص وقوالب من الضوء فى المدينة وشوارعها ، وصـور شـخصيه للغاية متضمنة زوجته وأطفاله ،كما أن له صور بأشكال سلويت والتى تبدو مسـيطرة وسائدة بواسطة تركيبات الديكور الداخلى للحجرة المصور فيها الموضوع ،كما أن لـه صور يظهر فيها



شكل رقم (٨-٤٢)

رالف ايوجين ،"بدون عنوان" (Untitled)،عام ١٩٦٠

تدور صورة حول محور التشابه الشكلى فيما بين الطفل وحركته والشكل العلوى له،وهى بذلك تمثل أحد أشكال الرمز و المجاز فى الصورة الفوتوغرافية.

مناظر طبيعية وأجسام متراكبة ،كما أنه أبدع بعض الصور الفوتوغرافية السريالية إلى حد كبير.

ولقد تحدث كالهان عن أعماله على أنها مهمة بأهمية التعبير الشخصى عما بداخله فيقول: "إذا رغب الرجل منا أن يعبر عن نفسه فوتوغرافيًا فإنه يجب أن يفهم ويتأكد ويدرك تمامًا مدى علاقته بالحياة، فالصور الفوتوغرافية مختلفة بسبب اختلاف الفرد منا عن الآخر فهو يقوم بعمل نقطة وموقع تكون هى المعبرة عن شخصيته وتمثل صورته"شيكاجو" (Chicago)عام ١٩٥٠ صورة جرافيكية لنماذج طبيعية تتشابك فيها الفروع والغصون المتصلبة تمامًا ، فهى جذوع سوداء تبدو وكأنها ترمز للنمو والعلاقات الاجتماعية،كما بالشكل رقم (٨-٤٣) ،ويعتقد كالهان أن معظم الأشخاص يمكن أن يجدوا فى الفوتوغرافيا المغامرة المثيرة ويمكن أن يكتشفوا أن شعورهم الفردى الخاص بهم يستحق التعبير عنه عن طريق الفوتوغرافيا.

٨-٨-٣-٥-ديون ميتشيل Duane Michals:

ديون من الأجيال الصغيرة المهتمة بالروح مثل "كلارنس لاكلين" ،وهو فوتوغرافى حر يعمل فى نيويورك ؛ومشهور بأعماله الشخصية، ومنذ عام ١٩٦٩ أخذت أعماله شكل الصور المتشابهة المتسلسلة وكل واحدة تحتوى على تغير بسيط عن الأخرى كاللقطات المتعاقبة والمترابطة منطقيًا فى الأفلام ولكن على عكس الأفلام فإن كل لقطة هى عبارة عن وقت لحظى مثبت والذى يعرض الفجوات للمشاهدين ليتخيلوها ويملؤها فالمشاهد يتفاعل مع التوقعات والترابطات ،ولقد استخدم ديون هذه الأداة ليروى القصص أو الخرافات والتى كثيرًا ما تحتوى على عناصر الظواهر غير الطبيعية كالأشكال الغامضة والنصف شفافة المتحركة خلال اللقطات ،والموت هو موضوعه المتكرر مع الإيحاء بترحال الروح خارج الجسم أو شكل من أشكال الموت العائد لجمع الأرواح الأخرى، وفى بعض الأحيان فإن الموضوع الأساسى يبقى مستخدمًا ولكن كل صورة تلتقط من موضع مختلف فتتحرك آلة التصوير فى دائرة كاملة لالتقاط عدة زوايا للموضوع ،كل هذه الأحداث يتم الترتيب لها بدقة ويتم عملها كالمسرحية الصغيرة فى بيئة أو محيط مألوف وتكون وظيفة آلة التصوير كمراقب مستقل ويكون دور المشاهد هو الرسم وربط العلاقات ووصل الأحاسيس كما لو أنه يقف خارج نفسه يشاهد فعله الشخصى ،فالمشاهد يتفاعل مع الصورة فيكون جزء منها ويؤثر ويتأثر بها حتى تصبح كأنها هو وكأنه يشاهد ما بداخل نفسه فى الصورة .



شكل رقم (٨-٤٣)

هارى كالهان "شيكاجو" (Chicago)عام ١٩٥٠

،صور جرافيكية لنماذج طبيعية تتشابك فيها الفروع والغصون المتصلبة تمامًا ،والتى تبدو وكأنها ترمز للنمو والعلاقات الاجتماعية.

٨-٩-الحركة السريالية فى الفوتوغرافيا (Surrealism in Photography)

أسست الصورة فى الحركة السريالية خارج الوعى والنشاطات العقلية اللاشعورية والتى عادة ما تعتمد على الخيال وأحلام اليقظة إلا أنها تعبر عنها بواقعية شديدة وبتفاصيل قوية ،وهو ما جعل من الفوتوغرافيا الوسيط الجيد والمثالى لعمل الصور السريالية ،فإمكانيات الفوتوغرافيا فى تسجيل التفاصيل بالإضافة الى سمعتها فى الدقة والأمانة يمكن أن تجعل من الخيال والحقيقة شئ واحدًا وفى نفس الوقت فإن هذه الأحلام ستبدو مصدقة للغاية فى وقتها ،فالصور السريالية عادة ما يتخللها ظواهر وحوادث غير متوقعة ومتضادة وعن طريق الفوتوغرافيا يمكن أن تبدو واقعية للغاية ،وبما أن كل شئ ممكن فى الحركة السريالية فالصور الفوتوغرافية السريالية مثل الأشعار السريالية أو الدراما السريالية يمكن أن تجعل غير الممكن واقع ،فللسماء تصدعاتها كما للنافذة وفى اللحظة التى تزال فيها النافذة من حائط الحجرة تحمل معها المشهد بعيدًا مع زجاجها فبدون النافذة لا يوجد مشهد خارج الحجرة، وعلى ذلك فالصورة السريالية تعبر عن اللاعقلانية والأفكار التى تنتاب الفوتوغرافى الفنان السريالى وفى بعض الأحيان موضوعات كريهة ومنفره والتى يمكن أن تستخدم كوسائل للتعبير الشخصى ، ومن الجائز أن تكون موضوعاتها عبارة عن رؤى خفيفة أو رموز متعمقة بشدة أو تستخدم لعمل تصريحات اجتماعية أو سياسية.

ولدت السريالية من الحركة الدادائية فى أوائل عشرينيات القرن العشرين عندما اكتشف الفنانون مثل الفنان "راؤول هاسمان" (Raoul Hausmann) الإمكانيات الإبداعية فى عمل المونتاج (الصور المركبة) لتكوين وتشكيل صور بتركيبات جديدة ،بعض هذه الصورة المركبة عن طريق المونتاج (Montage) قاسية وفظة ؛إلا أن البعض الآخر من هذه الصور مثل الزيتيات التى أعدها أى من مارجريت) (Margritte أو دالى (Dali) قد وضعت الواقعية فى أقصى مداها ،كما كان للتطورات الحديثة فى التقنيات الفوتوغرافية من عمل تراكب للأفلام الملونة الإيجابية Color) (Slide Sandwiching والطبع المزدوج (Double printing) والعرض الأمامى والخلفى (Front and back Projection)مما جعل من هذه الآلة وسيط مثالى يناسب عمليات الصور المزدوجة وأفكارها ؛وبالتالى تصبح الصورة المنتجة عن طريقها صور طبيعية المظهر سريالية الفكرة.

استخدم العديد من الفوتوغرافيين تقنية الصور المتراكبة (Montage) بالاتحاد مع تقنية الرزاز الهوائى (Air-brushing) لرش الألوان أو التلوين باليد المجردة على الصور الفوتوغرافية.

كما كشف الفوتوغرافيون الآخرون وفرزوا وعزلوا المواقف الفوق طبيعية (Surreal) فى صور من الحياة اليومية ومشاهدها والتى يمكن ان يتم نقلها بواسطة الفوتوغرافيا الصريحة(Straight Photography)، فالتضاد البسيط فيما بين الأشخاص والأشكال والنماذج الفنية للموضوعات المحيطة بهم أو اللمحات السريعة المتكررة فى أى لحظة أو التعبيرات العفوية ، أو العديد من الأشياء الطبيعية -إلا أنها ذات مظهر غريب- كانت كلها موضوعات للفنانين السرياليين الفوتوغرافيين على وجهه الخصوص و الشعراء والرسامين وغيرهم على وجه العموم. ،فالصور السريالية يمكن أن تكون رديئة ومضحكة ؛متعمقة الفكر وقلقة ومنزعجة أو مليئة بالتوريات أو التلاعبات البصرية.

وبما أن السريالية تعنى بالأشياء فوق الطبيعية والخارجة عن حدود العقل فإن الأفكار من أهم أسسها ؛فغرابة هذه الأفكار فى حد ذاتها كافية لإنتاج صورة سريالية فوتوغرافية وعلى الفوتوغرافى أن يطور أحاسيس ومعانى حرة الترابط الفكرى وحرة الملاحظة والرصد ،بعد ذلك فإن التقنيات الفوتوغرافية تمكنه من حمل هذه الأفكار ونقلها خلال كل السبل الممكنة.

بدأت أولى الخطوات البسيطة والقصيرة فى المدرسة الدادائية والإنشائية فيما بين عمل الكولاج على ورق الرسم من قصاصات الأوراق وغيرها لعمل نفس الشيء مع قطع الصور الفوتوغرافية ،فالاتحاد فيما بين الواقعية والأشياء غير المنطقية أو ضد المنطق بالإضافة لاستخدام العمليات الآلية (صور فوتوغرافية المقطوعة من المواد الطباعية) ، (الطبعات الورقية) كانت متوافقة مع رفض الحركة الدادائية للتقنيات التقليدية والطرق التقليدية فى الفن ،فكان كل من "راؤول هاسمان" (Raul Hausmann) و"جورج جروز" (George Groz) و"هانا هوتش" (Hannah Hoch) و"جون هارتفيلد" (John Heartfield) من أوائل من قاموا بتركيب صور عن طريق الفوتومونتاج (photomontage) أو الصور المتراكبة ،كما أنتج كل من "هاسمان" و"هوتش" صور خيالية غريبة من قطع الصور الفوتوغرافية وعمل رموز أو كتابات عليها ،وبعض الفنانين الآخرين مثل "لازلو ماهولى ناجى" (Lazle Moholy Nagy) و"بول ستيرون" (Paul Citroen) قاموا بعمل صور شبه تجريدية (Semi-abstract) من الصور المتكررة، فقاموا بتنظيم المنظور والنسبة بدقة لإعطاء الإحساس الواقعى للعمق كما تعمدوا مزج وعدم ترتيب الصور الفوتوغرافية لتناسب التفكك والتشويش فى الموضوع المرغوب فى التعبير عنه ،ففى كولاج من صور فوتوغرافية والمعد ليكون صورة توضيحية فى أحد المجلات أو ككارت بوستال والذى أعده الفنان بول سترون (Paul Citroön) تحت اسم "بلدة ميتروبوليس"(Metropolis) عام ١٩٢٣كما

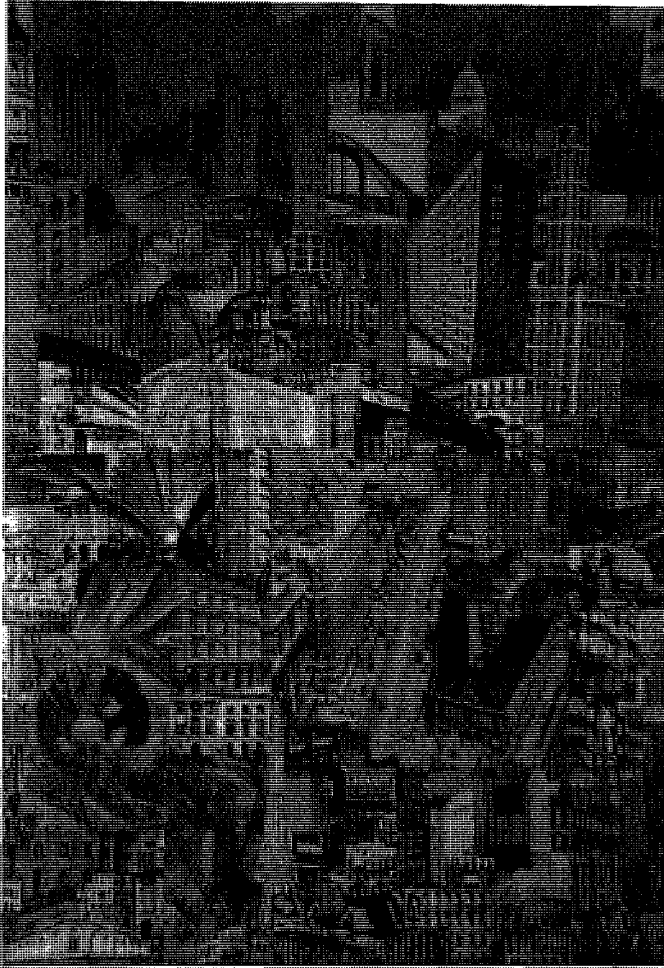
بالشكل رقم (٨-٤٤) ،وهى عبارة عن منظور ونسب مختلفة وممتزجة لإنتاج معنى وإحساس الوفرة والإسراف والفوضى والاضطراب ،وبنفس الطريقة استخدمت أفلام الحركة السريالية والدادائية المزج فى المعمل (Lap-dissolves) لإبداع تأثير الكولاج (Collage) ،فكان تأثير الكولاج والمونتاج المدروس بدقة والذى حطم الأشكال الفنية السابقة عليه هى الخطوات الأولى تجاه أفكار الحركة السريالية.

أما هارتفيلد (Heartfield) فكان مثل معظم دادائي برلين متحفز سياسيًا بشده ،فقد صنع صور فوتوغرافية من قصاصات الجرائد والصور الفوتوغرافية وأنتج منها بوسترات وصور توضحيه للمجلات للدعاية ضد النازية وفى كولومبيا أبدع "ماكس ارنست" (Max Ernst) فوتومونتاج ذا تعبير شخص عالى وصور تشبه الأحلام والتى هى انتقال وتحول للشكل السريالي ،بل يعد أكثر الموضوعات التى تقترب أفكارها وطريقة عرضها الفوتوغرافى للحركة السريالية.

كان للحركة السريالية تأثير تحررى ،كما كان لها قبول شعبى عام كبير بل وفهم أكثر من الحركة التكعيبية (Cubism) والدادائية (Dadaism) والتى حلت السريالية محلهم ،فتحول العديد من الفنانين الدادائيين أمثال "ماكس ارنست"(Max Ernst) و"مان راى" (Man Ray)و"مارجريت" (Magritte) وغيرهم للحركة السريالية ،فقد انجذبوا للحرية التى أعطتها الحركة لتخيلاتهم على عكس التركيبات المنهجية التى اهتمت بها الحركة التكعيبية ،وتبنى واتخذ بعض الفنانين السرياليين الأسلوب الفوتوغرافى أو اسلوب يشبه الفوتوغرافيا.

كما قام "دالى" (Dali) الفنان السريالى منذ عام ١٩٢٩ بتقليد الشكل الفوتوغرافى فى تفاصيله الدقيقة ورسوماته الزيتية الخداعية ،فاستخدم صور فوتوغرافية ملونة بواسطة اليد (Hand-done Color Photography) حسب تعبيره ؛لنقل الأفكار والخيالات والنزوات الهلوسية.

أما الفوتوغرافى والرسام الزيتى مان راى (Man Ray) فلقد تأثر بالحركة السريالية فى باريس خلال أواخر العشرينات من القرن العشرين فشارك فى البحث المحموم السابق عن غير المتوقع والانجذاب الدائم لغير الطبيعى والتجريبى ، فصوره الفوتوغرافية تتضمن التعريضات المزدوجة (Double Exposure) والتضاد الغريب لموضوعات الطبيعة الصامتة والتى غالبًا ما كانت تقدم بتقنية التشمس (Solarization) .



شكل رقم (٨-٤٤)

بول سترون "ميتروبوليس"(Metropolis) عام ١٩٢٣

وهى عبارة عن منظور ونسب مختلفة وممتزجة لإنتاج معين وإحساس الوفرة والإسراف والفوضى والاضطراب بطريقة الكولاج لصور فوتوغرافية.

٨-٩-١-التقنيات المستخدمة لإنتاج صوره فوتوغرافية سريالية :

استخدم الفوتوغرافيون السرياليون فى صورهم الشخصية مستوى عالى من تقنيات الغرفة المظلمة (Darkroom) ،فنتائجهم يجب أن تشبه أشكال الحياة اليومية ويجب أن يقنع الرئى لها على أنها موضوعات ممكنة، فكانت الطباعة من عدة سلبيات على قطعة ورقية واحدة من الطرق القيمة لمزج المكونات كما أنها تتيح مزج لكل من المنظور والنسب ،وفى بعض الأحيان فإن الخبراء أمثال "جرى ايلسمان" (Jerry Uelsmann) يقوموا بعمل طبعات ملامسة (Contact Print) كفيلم إيجابى أو عمل نسخ سلبيات مطابقة للأصل ثم يقوم بعمل دمج (Sandwich) بين هذه الطبعة إما الإيجابية أو السلبية مع الطبعة الأصلية ثم تكبيرها للحصول على صور نيجاتيف أو نماذج متماثلة عبارة عن حواف الموضوعات كاملة أو مجردة ،ونفس التقنية يمكن أن تطبق على الإيجابيات الملونة ،والصور المركبة يمكن أن تصور فوتوغرافيًا بالنسبة الصحيحة وضبطها تمامًا خلال محدد الرؤية على شفافيات وتقوم بعمل دمج لها ثم التكبير على ورق إيجابى ،ومن الطرق السهلة القريبة من هذه الطرق لدمج صورتين أو أكثر هو عرضهما بجهاز العرض (Projector) كصور إيجابية (Slide) على أسطح الموضوعات الأخرى ثم تصويرها فوتوغرافيًا ،أو عن طريق تقليل حجم الصورة حتى تتناسب مع العرض على نصف قشرة بيضة وتصوير الناتج فوتوغرافيًا ،أو عن طريق توجيه جهازى عرض الشرائح على شاشة العرض العادية وعلى ذلك يمكن عمل مونتاج من صورتى شرائح (Slide-images) ثم طبع ما على الشاشة بعد تصويره فوتوغرافيًا ،ويمكن أن نقوم بتظليل جزء أو كلا الشعاعين الصادرين من جهازى العرض مما يسمح بمرور جزء من أحد الصورتين ليوضع بجانب الآخر أو تكون المشاهد مدمجة بدون أن يلاحظ هذا التداخل فتتضح صورة واحدة.

إن استخدام عمليات المونتاج بالإضافة لتلوين الصور (Toning)بالصبغة أو التلوين باليد يعطى مرونة كبيرة للحصول على الصورة الفوتوغرافية السريالية مما يمكن للفوتوغرافى أن يرى التأثيرات فوراً وبالتالى يضيف إليها فى كل مرة وفى كل مرحلة كيفما يرى هو كما أن استخدام جهاز الرش بالرزاز للتلوين(Air-brushing) على وجهه الخصوص يسمح بتحكم دقيق فى القيم اللونية وفى الكثافات خصوصًا فى دمج أحد المكونات مع الأخرى ،وعلى الرغم من أن العمل مجهد جدًا ويستهلك الوقت إلا أن الطبعة النهائية هى صورة فريدة ووحيدة وعلى ذلك فعند الرغبة فى الحصول على عدة طبعات فإن الفوتوغرافى يعمل على طبعة أكبر من المعتاد ثم يصورها فوتوغرافيًا مرة ثانية ثم يقوم بالحصول منها على الطبعات بالحجم المطلوب.

إن لاختيار أحد التكنولوجيات البسيطة إلى حد ما يمكن أن يساعد على إبداع صور ذات صفات متميزة ومنفردة فى نوعها وشكلها وتصميمها فعلى سبيل المثال فإن الفوتوغرافى "بول دى نويجر" (Paul de Nooijer) قد التقط معظم صوره بالعدسة واسعة الزاوية (Wide Angle Lens) ليعطى الإحساس المتضخم والمنبعج للموضوعات والعمق الميدانى الجيد فى الصورة ، فطبعاته الفوتوغرافية الأبيض والأسود والتى حصل عليها باستخدام المكثف المجهز بمصباح جهاز عرض وهذا الجهاز ذو المصدر الضوئى النقطة (الصغيرة) قد بالغ فى حبيبات السلبية المكبرة من خلالها كما مكنته من الحصول على صوره بملمس حبيبي عالى التفاصيل (High Resolution) والذى يشبه الطبع من شريحة حفر غائر معدنية.

٨-٩-٢-الرواد الأوائل فى السريالية الفوتوغرافية:

The leader of Surrealism in photography:

كان للعديد من الفوتوغرافيين -بجانب عملهم الفوتوغرافى العادى- تجارب سريالية فبعضهم اختار الحركة السريالية وأفكارها كأكثر الطرق قوة فى عكس المواقف الغريبة فى الحياة اليومية ووجدوا موضوعاتهم فى البيئة الطبيعية من حولهم ،والبعض الآخر اتخذ طرق أخرى لفهم الموضوعات السريالية والتعبير عنها وقاموا بتركيبات ذات تأثيرات سريالية مطورة ومتحكم فيها فى الاستوديو وفى الغرفة المظلمة (Darkroom) مستخدمين الوسائل المساعدة المتعددة والمؤثرات الخاصة الفوتوغرافية مثل المونتاج (Montage) والتعريض المزدوج (Double Exposure) ودمج الإيجابيات بطريقة التلامس (Sandwiching Transparences) والطبع المتعدد على نفس الورقة الحساسة للضوء (Multi-printing).

٨-٩-٢-١-"جاكوس هنرى لرتيجيو" (Jacques-Henri Lartigue)

كان لصوره فى صباه ما سبق أعمال الفوتوغرافيين السرياليين والتى يمكن أن تنتمى لأعمالهم السريالية كما كان لصوره غير العادية التى التقطها بواسطة غالق ذى السرعة العالية جو محدد من السريالية ،فالأشخاص والمواقف التى يصفها فى صوره طريفة وغريبة الأطوار ،ففى أحد صوره الفوتوغرافية نرى فيها رجل أنيق للغاية وهو يقذف بكلب صغير عبر الجدول ، والعديد من صور "جاكوس هنرى" ذات ردود أفعال عفوية وتلقائية للأحداث الدائرة من حوله ،فصورته "زيسو فى قاربه على شكل إطار العجلة" (Zissou in his Tire Boat)،عام ١٩٠٦هى أحد صور جاكوس السريالية والفكاهية والتى التقطها فى صباه وفيها يجلس أخاه ببراءة فى قاربه المصنوع من المطاط لإطار السيارة،كما بالشكل رقم (٨-٤٥)



شكل رقم (٨-٤٥)

جاكوس هنرى "زيسو فى قاربه على شكل إطار العجلة" (Zissou in his Tire Boat)،عام ١٩٠٦، وهى أحد أشكال الصور السريالية والفكاهية.

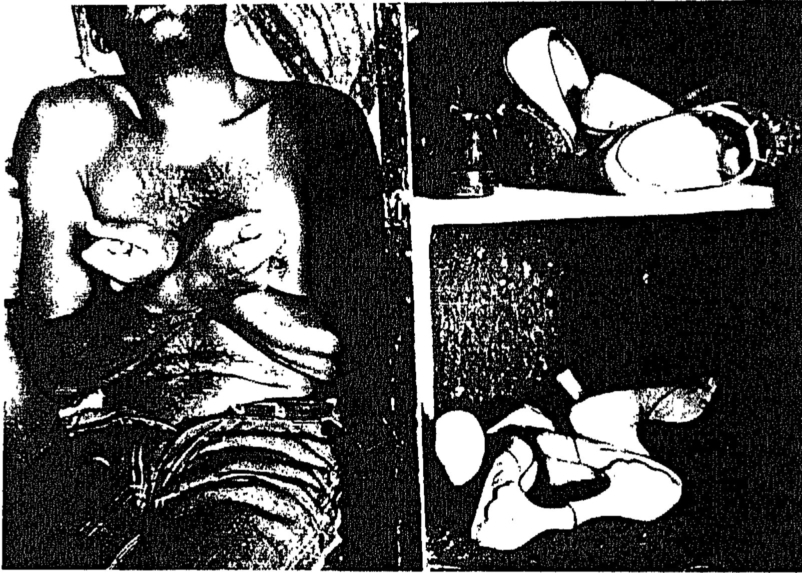
٨-٩-٢-٢-أندريه كرتز (Andre Kertesz)

تعرض العديد من صوره الفوتوغرافية الصريحة التضاد الغريب فيما بين الأشخاص والظلال والأشكال والأجسام التى تكونها هذه الظلال منتجة التأثيرات والمؤثرات والتى تظهر فيها نكهة السخرية والتهكم مثل الشجرة المنعكسة على بركة صغيرة موحلة بالماء غير النظيف وعلى جانبها نموذج لسفينة شراعية موضوعة على أرض جافة ؛أو يعرض وجهة نظر من أعلى لحصان من الحجر والذى يظهر وكأنه يجرى فى الحديقة بينما فى خارج الحديقة يوجد مالك الحديقة وكلبه يقوم بعمل تمارين رياضية فكانت زاوية الرؤية من أعلى (High view point) هى من أحب أدوات التكوين عند كرتز (Kertesz) فهى تمكنه من عرض منطقتين غير مرتبطتين على الإطلاق أو يعرض لموقفين منفصلين يحدثان فى نفس الوقت ،وقد مكنته هذه الطريقة من عرض الموضوعات عن طريق عمل علاقات سريالية بين المكونات والعناصر غير المرتبطة أو المتصلة.

٨-٩-٢-٣-هنرى كارتيه برسون (Cartier Bresson)

اشتهر كمصور صحفى إلا أن تجاربه ركزت على الحركة السريالية وفى تكوين شخصيته ورأيه أنه يشعر فى المقام الأول أنه سريالى ،وكثيرًا ما تلتقط صوره السريالية العناصر مجتمعة إلا أن التجميد التام للحركة والمقصود بسرعة التقاط آلة التصوير بغالق بسرعة أقل من الثانية أبدعت مواقف وحالات لها معانى عميقة للغاية، فعلى سبيل المثال صورته الفوتوغرافية التى تعرض جمهور غفير يشاهد سير موكب بينما فى الأسفل وخارج مداها تشاهد رجل متعمق فى النوم على مخدع صنعه من أوراق الجرائد سريالية إلى ابعد الحدود ،وعلى عكس العديد من الفوتوغرافيين السرياليين فإن كارتيه برسون قد أوجد وجهة نظر تجاه رفض غرابة الوعى الذاتى فموضوعاته معبرة عن الوعى الداخلى والتى هى غامضة للمشاهد، كما رفض اختراع أو عمل الغرابة والموضوعات المتمادية فى الشذوذ فالعديد من صورة تحتوى على عناصر عادة ما تتداخل معًا أو تتنازع و تتصارع معًا بل ويمكن أن تحدث شراراً مع بعضها البعض بطريقة غير طبيعية.

وتعرض صورته "المكسيك"(Mexico) عام ١٩٣٤ كما بالشكل رقم (٨-٤٦) ،إحساسه القوى بالتركيبات الهندسية بالإضافة لقدرته على ملاحظة التشابه الغريب والشاذ فيما بين الموضوعات غير المتشابهة ،فيعرض للتشابه فى الأشكال فيما بين الأيدى والأحذية.



الشكل رقم (٨-٤٦)

هنرى كارتيه برسون "المكسيك"(Mexico)، عام ١٩٣٤

تعرض إحساسه القوى بالتركيبات الهندسية ،فيعرض للتشابه فى الأشكال فيما بين الأيدى والأحذية.

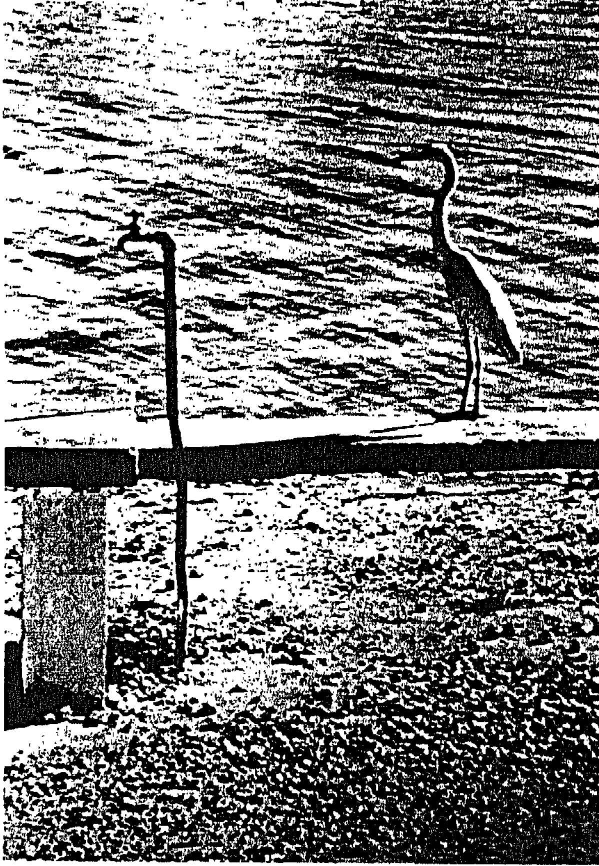
٨-٩-٢-٤-اليوت أرويت (Elliott Erwitt)

الفوتوغرافى الفنان صاحب ملكة وموهبة التقاط الدعابة والمـــرح (Humor) ،كما لتكويناته الذكية والطريفة مميزات سريالية للغالية ،ويعرض علاقات الحيوانــات مع الوجود الإنسانى بشكل عام وبدون تعريف لشخصياته المصورة ،فعلى سبيل المثال صورته التى تعرض لسقوط كلب كبير بدون رحمه فى جانب الطريق بينمـــا تسـير الأقدام البشرية مسرعة بدون اهتمام أو اكتراث بذلك الكلب من أحد الأمثلة المتعددة.

فسعادة "أرويت" تكمن فى عرض الحيوانات كأشكال موحية ،كما كان عضـــو دائم فى منظمة الصور الرائعة" ماجنم فوتو" (Magnum Photos) ويحقق دخلا مـــن عمله كمصور فوتوغرافى للإعلانات والصور المقالية ،ومعظـــم أعمالـــه الســريالية والفكاهية قام بها لمجرد المتعة ومن أجل إرضائه لنفسه بدون أغراض مادية ،لاحـــظ حادثة صغيرة غير متوقعة وقام بإبداع صورة ذات فكاهة طريفـــة فـــالتقط صورتـــه "فلوريدا" (Florida)،عام ١٩٦٨ ساعدت بساطة مكوناتها على التـــأكيد علـــى تشـــابه الأشكال فيما بين الطائر البحرى وصنبور المياه،كما بالشكل رقم(٨-٤٧) ،فاســـتخدم السريالية بطريقة فريدة فى عمل صور الفوتوغرافيا الإعلانية والموضــــة والصـــور الشخصية وهى غالبًا نتيجة للقطات الاستوديو المعدة بدقة مسبقًا أو مؤثرات خاصة فى معمل الطبع والتحميض

٨-٩-٢-٥-آنجوس ماكبين (Angus McBean)

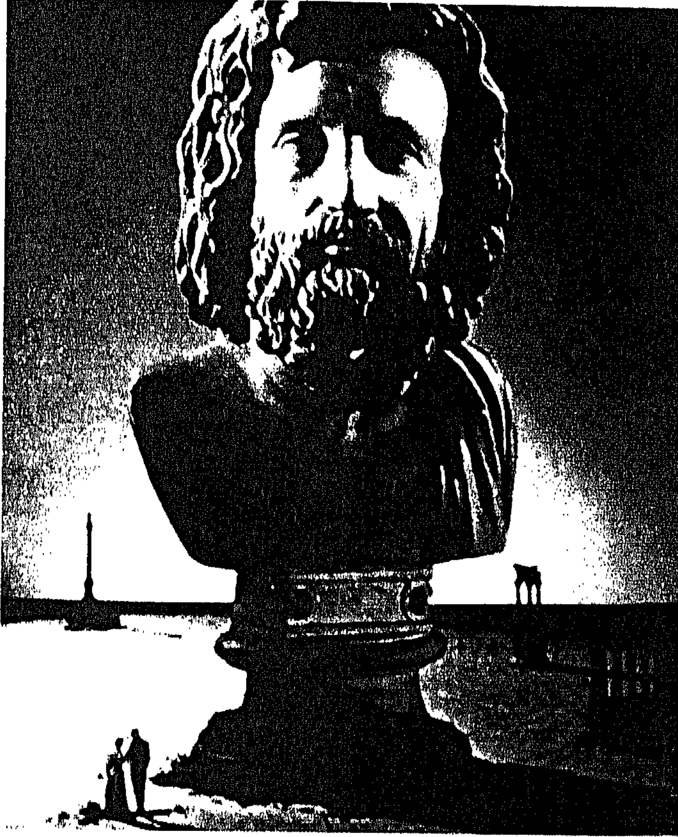
هو قائد المسرحية الفوتوغرافية (Theatrical Photography) علـــى مـــدى ثلاثين عامًا ،صمم صور شخصية فوتوغرافية سريالية للصـــور الوصفيـــة الأدبيـــة كإسكتشات لرسومات فقام بعمل سلسلة من صور أعياد الميلاد الشخصية ،فعبر عـــن صوره وخطط لها فى تفاصيل دقيقة مستخدمًا أوضاع وأشـــكال وخلفيـــات مدهونـــة مخصصة لعمل لوحاته الفوتوغرافية ،بالإضافة لتركيبات لنفس الغرض ،وقد اســـتخدم تقنيات المونتاج (Montage) والطبع المتعدد (Multiple Printing)ليعرض الصفـــات والمميزات المسرحية للأحداث اليومية فى تجهيزات وأوضــــاع خياليـــة ،فـــالأدوات المساعدة التى تستخدم لإبداع هذه التجهيزات عادة ما تتحد مع العرض فيظهر الممثـــل أو الممثلة فى لوحة فوتوغرافية سيريالية فيحصل على فكرته ثم يفكر فـــى الشـــخص المناسب لهذا المكان أو للحالة التى يتصورها فى عقله ،وفى صورتـــه الفوتوغرافيـــة بالشكل رقم (٨-٤٨) عزيزتى اعتقد أنه لابد وأن يكون منتزه باترسى" My Dear I) think it must be Battersea Park)،وقد وصف كارت عيد الميلاد على أنه واحد من أكثر اللقطات صعوبة فى صنعها فقمنا بإعادة



الشكل رقم(٨-٤٧)

أليوت إرويت "فلوريدا" (Florida)،عام ١٩٦٨ ،

فساعدت بساطة مكونات الصورة على التأكيد على تشابه الأشكال فيما بين الطائر البحرى وصنبور المياه.



الشكل رقم (٨-٤٨)

آنجوس ماكبين "عزيزتي اعتقد أنه يجب أن يكون منتزه باترسى" (My Dear I think it must be Battersea Park)، وهو مزيج لطبع مزدوج ومونتاج وتركيبات في الاستوديو.

التقاطها ٥١ مرة قبل أن تظهر صحيحة فهى مزيج لطبع مــزدوج (Double Printing) ومونتاج (Montage) وتركيبات فى الاستوديو (Studio Construction).

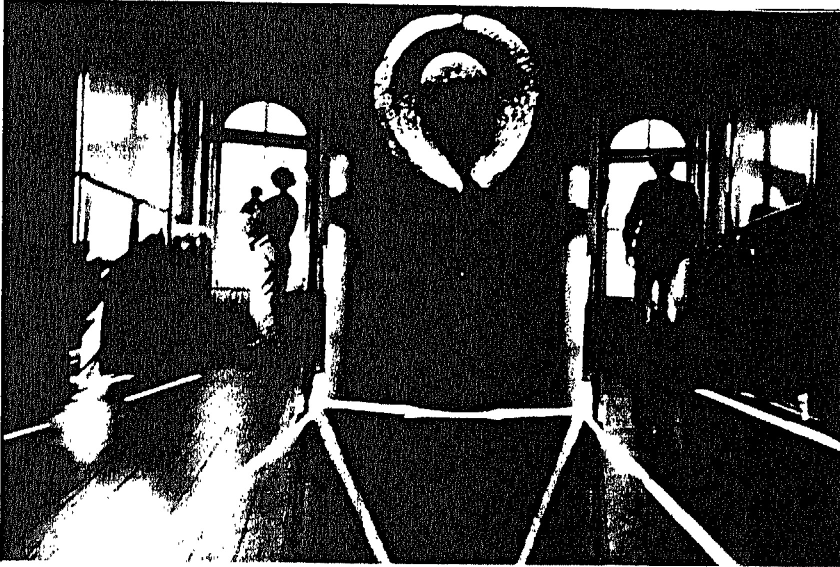
٨-٩-٢-٦-جرى إليسمان (Jerry Uelsamann)

فوتوغرافى أمريكى مبدع صمم صوره السريالية فى معمل التحميض والطبــع (Darkroom) ، فاستخدم تقنية الطبع المتعدد (multiple print) لإبــداع صــوره ، مستوحيًا إياها من الحياة المتسعة ،ومستخدما معظم القدرات لكل من السلبيات الأبيض والأسود والطبعات الإيجابية ،وكثيرًا ما تضمنت صوره الأحجار والأشجار والأشـكال البشرية وقطع متناثرة من المناظر الطبيعية (Landscape).

استخدم إليسمان ما وصفه على أنه اكتشــافات خــارج عمليــات التشـغيل (Inprocess Discovery) ،فاستخدم صف من ستة مكبرات واستخدمهم بتتابع ليوحـد ويمزج أو يركب العناصر المفردة فى الصورة الواحدة ،وبهذه الطريقة فإن ممــيزات المواد الفوتوغرافية قد مكنته من الاستفادة من كل عنصر من عناصر السلبيات الســت للحصول على الصورة النهائية ،فلا يكشف عن تعبيرات لوحاته الفوتوغرافية مفضــلاً أن يقوم المشاهدين بتقرير ذلك على حسب دلالاتهم ومعانيهم الخاصة،ووجهة نظــره الفوتوغرافيه تعرض بها مناظر غريبة طبيعية (Landscape) بتركيبــات ســميترية متناسقة ومتماثلة وذات انعكاس مزدوج فى أشكال لسلبيات وإيجابيات ،ولقد اتخذ مــن حياة كل من روبيستون (Robinson) وريجلاندر (Rejlander) منهجا له،وفى صورته بالشكل رقم (٨-٤٩) "بدون عنوان"(Untitled)،عام١٩٧٩ التى تهتم بالعائلة والعلاقات الاجتماعية تبدو للوهلة الأولى كأنها صورة متماثلة للغاية "ســميترية" إلا أن النظـرة المتعمقة لها يظهر فيها الاختلافات الدقيقة وهى ميزة يستخدمها اليســمان دائمًــا فــى أعماله ،أما فى الصورة بالشكل رقم (٨-٥٠) والتى تحمل نفس العنوان "بدون عنوان" لعام ١٩٨٠ فهى عبارة عن استخدام عالى للغاية للموضوعات الطبيعية فكتله الســماء تلقى بظلها بواقعية شديدة على البحر الفضى وفيها وصل اليسمان لمداه فــى مطابقــة شكل الإضاءة والمنظور الطبيعيان فى الفوتوغرافيا السريالية.

٨-٩-٢-٧-بول دى نيوجر (Paul De Nooijer)

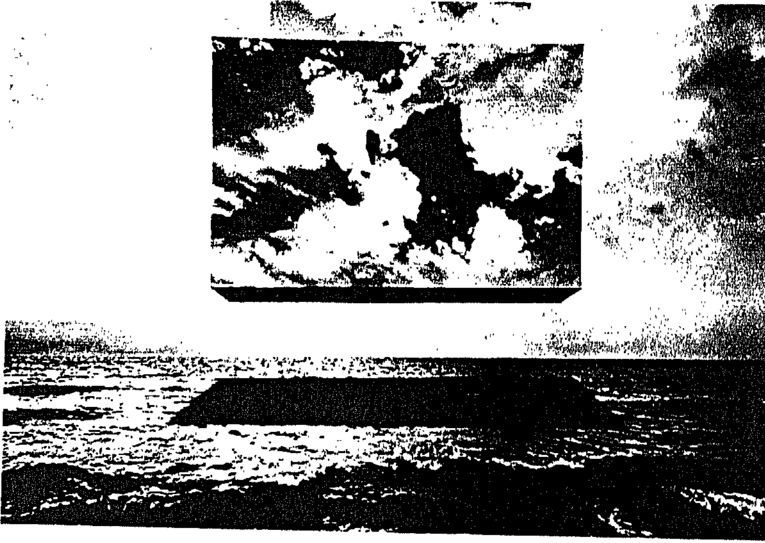
استخدم التجهيزات المتحكم فيها فى الاستوديو مع إضافــة عنصــر الطبــع المزدوج (Double Printing) لتكوين تركيبات لصوره الفوتوغرافية الأبيض والأسود فى بداية أعماله الفوتوغرافية ،وصوره عادة ما تكون رؤى سريالية خــلال نــافذة أو باب أو إطار الصورة نفسه ،فعلى عكس ماكبين فلقد قام نيوجــر بتلويــن الطبعــات الفوتوغرافية بيده لإضافة إحساس زائد من الخيال وعلى ذلك يتمكن من السيطرة



الشكل رقم (٨-٤٩)

جرى اليسمان،"بدون عنوان" (Untitled)،عام١٩٧٩

البرهة الأولى تبدو صورة متماثلة للغاية "سميترية" إلا أن النظرة المتعمقة لها يظهر فيها الاختلافات الدقيقة وهى ميزة يستخدمها اليسمان دائمًا فى أعماله.



الشكل رقم (٨-٥٠)

جرى اليسمان ،"بدون عنوان" (Untitled) ،لعام ١٩٨٠

وهى عبارة عن استخدام التقنيات الفوتوغرافية فى موضوعات الطبيعية ،فكتله السماء تلقى بظلها بواقعية شديدة على البحر الفضى.

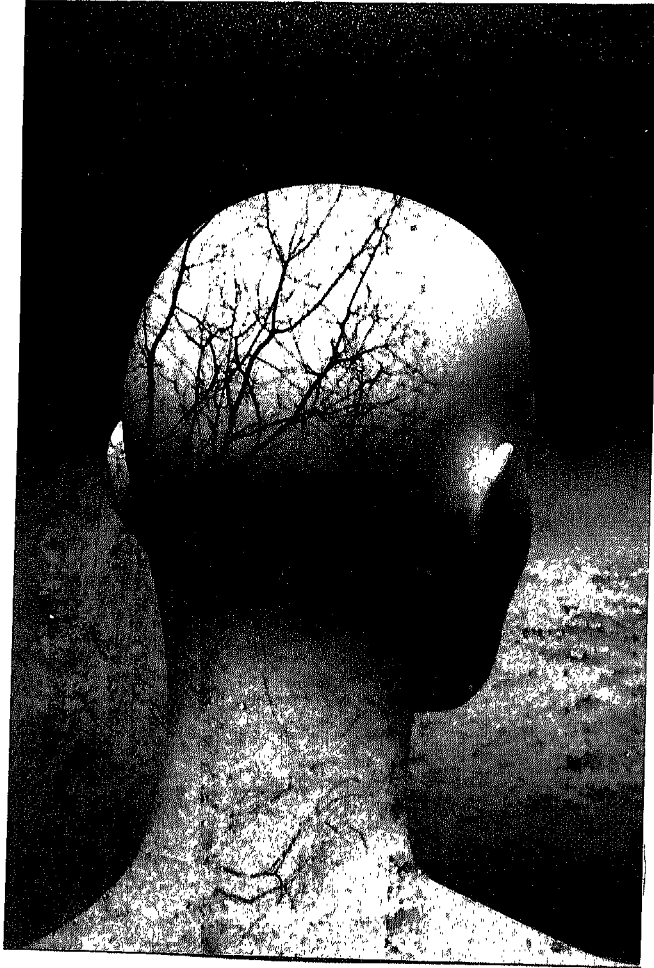
والتحكم على التأكيدات اللونية بدقة تامة ،كما أن صوره ذات بريــق بطريقــة غــير طبيعية عادة ،كما ارتدت أشخاص موضوعاته ملابس همجية وغير حضارية وغــير مألوفة ،وغالبا ما يعتقد انهم مصنعون من الشمع أو أنهم شخصيات من السيرك ، فــهو يقوم بالخداع عن طريق النماذج الفنية سواء ظهرت فى موضوعاته أو ملابسه أو على الحوائط أو الأرضيات أو ما يغطيها.

٨-٩-٢-٨-سام هاسكينس (Sam Haskins)

رجل من جنوب أفريقيا عمل فى بريطانيا كفوتوغرافى للإعلانات والمقــالات وغالبًا ما يلتقط صوره بالألوان ،وقد تخصص فى الصور السريالية والتى غلب عليــها التراكيب الجرافيكية القوية ،من السهل أن نرى تــأثير الفنانــة الســريالية مــاجريت (Magritte) على أعماله ،وهو يفضل البساطة والتركيبات ذات الخطوط الانســيابية والتى عادة ما تزداد قوة بإضافة روح الفكاهة ،ففى إحدى صوره الفوتوغرافيــة قــام بتصوير سمكة كبيرة للغاية ترقد مترصدة أسفل قارب صغير كأحد أشــكال صــوره الفكاهية للغاية ،فكانت معانى صوره أسهل فى الاستيعاب والفهم عن صور "اليســمان" ،كما كانت مهاراتــه التقنيــة فــى عمــل تقنيــة دمــج الشــفافيات (Sandwiched transparencies) لعمل طبعة واحدة وتكوين الطبعات الملونة مما مكنه مــن عمــل تطبيقات ناجحة لتعبيراته السريالية الذاتية بل وللمتطلبات التجارية للمجلات والنتــائج وكتب الأحجام الكبيرة ،ففى صورته بالشكل رقم (٨-٥١) باسم "جســم فــى منظــر طبيعى" لعام ١٩٨٠ الملتقطة والمنتجة بتقنية الطبع المدمجة لشــفافيتين (إيجــابيتين) بطريقة الساندويتش (Sandwiched Color Slides) فتبدو فيها أن الأجزاء المنتشــرة للأغصان والفروع وجذوع الأشجار ذات علاقة بالتركيب الداخلى للجسم لكــل مــن أوردة الدم والخلايا العصبية .

٨-٩-٢-٩-بوب كارلوس كلارك (Bob Carlos Clarke)

كان لبوب كارلوس الفوتوغرافى البريطانى أسلوبه السريالى ، فصوره تظــهر غير طبيعية بسبب طرق تركيباته الفوتوغرافية المبدعة ،فاستخدم الطبعات (الــورق) الأبيض والأسود ذات التباين العالى لعمل المونتاج والتلوين بــاليد (Hand-Coloring) أو أداة الرش بالرزاز (Air-brushing) والمشاهد المنتجة تظهر فى بعــض الأحيــان كأنها مضاءة بضوء القمر عن إنها مضاءة بضوء السماء ويظهر فيها ظلال ســوداء عميقة وألوان مدمجة غير متوقعة ،كما يقوم بإنتاج أعماله باستخدام صور المجــلات وفى بعض الأحيان يستخدم الأعمال الفنية لتمتد صوره فتصبح الــهجين فيمــا بيــن الفوتوغرافيا والرسم التوضحيى ،فكان له تحكم تام على ألوانه ومكوناته الفوتوغرافيــة الخاصة والتى عادة ما تكون مجعدة وبحدود خارجية حادة تعطى



الشكل رقم (٨-٥١)

سام هاسكين"جسم فى منظر طبيعى" (Figure in Landscape)،لعام ١٩٨٠

صورة فوتوغرافية منتجه بتقنية الطبع المدمج لايجابيتان بطريقة (Sandwiched Color Slides) ، فتبدو فيها أن الأجزاء المنتشرة لأغصان الأشجار ذات علاقة بالتركيب الداخلى للجسم الإنسانى.

لأشكالها الخارجية خواص وصفات معدنية تشبه الحلم ،ويمكن أن تلاحظ أعماله فـوراً عن طريق استخدامه الدرامى للخط ودعائمه والذى يظهر فى بعض الأحيـــان كونـــه عبارة عن أشكال لكابوس مدمجة مع عرض حاد للغاية ،ومن أعماله الشكل رقـم (٨-٥٢) تحت اسم "المهرج" (Pierrot) لعام ١٩٧٧، وهى صورة ملونة باليد لطبعة أبيض وأسود تعرض لاستغراق وانهماك بول دى نويجر (Paul De Noojer) فـــى عمـــل القوالب والنماذج الفنية واستخدام إطارات الصور بداخل صوره الفوتوغرافية[١]

وفى النهاية نرى أن الصورة الفوتوغرافية استطاعت بإمكانياتها التكنولوجيـــة البسيطة والمعقدة إنتاج عمل فنى ينتمى لفكر وأسلوب وفلسفة المدرسة السريالية والتى تهدف لإنتاج أعمال ميتافيزيقية بروح فوتوغرافية خاصة.

---

(١) Michaell Langford,(The Complete Encyclopedia of photography), Ebury press ١٩٨٢.(ترجمة بتصرف) from P.٣٥٩ To P.٤٢٨



شكل رقم (٨-٥٢)

سام هاسكين "المهرج" (Pierrot) لعام ١٩٧٧

الفصل التاسع

التطبيقات العملية

٩-التطبيقات العملية:

إن التقنيات الفوتوغرافية من مرحلة التصوير حتى إنتاج صورة فوتوغرافية لم تفرض نفسها كتكنولوجيا على حرية التفكير وأداء الفنان الفوتوغرافي ،بل ساعدته بأدواتها المميزة لها على إنتاج معظم أشكال الفن حتى أصبحت جزء من الأشكال والأنماط الفنية المتواجدة فى الساحة الفنية.

وفكرة التطبيقات هى استخدام بعض التكنولوجيات سواء فى أثناء عملية التصوير أو فى المعمل لإنتاج صورة فوتوغرافية تشكيلية، ومن خلال هذه التطبيقات يتحقق التشكيل فى الصورة الفوتوغرافية كفن مع عمل تعليق على كل صورة متضمناً للتقنية والأدوات المستخدمة ورؤية الدارس فى الصورة الفوتوغرافية كعمل فنى تشكيلى.

قام الدارس باستخدام التقنيات الفوتوغرافية المتعددة بإنتاج مجموعة من الصور الفوتوغرافية التشكيلية التى تمثل مجموعة التطبيقات العملية ،هى كالتالى:

-ففى التطبيق الأول استخدمت إمكانيات الكاميرا أثناء التصوير عن طريق اختيار موضوعات متحركة مضاءة وتأثيرها لعمل صورة تشكيلية ،

-أما التطبيق الثانى استخدام ورق الطبع الفوتوغرافى كمستقبل مباشر للصورة عن طريق ضوء المكبر المار خلال أجسام شفافة وشبه شفافة وأخرى معتمة مكونة مجموعة من التكوينات المترابطة والمكونة لتعبر عن وجهة نظر الفوتوغرافى،

-وفى التطبيق الثالث أعتمد على فكر مدرسة التصوير الفوتوغرافى الصريحة فى عمل صور فوتوغرافية تعبيرية وتجريدية معبرة عن تشكيلية الصورة الفوتوغرافية باستخدام الفيلم السالب الملون ،

-وفى التطبيق الرابع استخدم الفيلم الأبيض والأسود والذى ينقل الواقع المرئى الملون لصورة بقيم و كثافات تشكيلية تغير من واقع الموضوع المصور ،

-أما التطبيق الخامس والأخير فهو عبارة عن طبع من فيلم إيجابى ملون على ورق فتكون الصورة عبارة عن الصورة السلبية للأصل المصور فتتحول الصورة إلى رؤية فوتوغرافية جديدة ومختلفة عن الأصل،

وفى هذه التطبيقات الخمس تم عمل ثلاث تطبيقات فى كل منهم لنحصل فى النهاية على خمسة عشر تطبيق فوتوغرافى تشكيلى معبرين عن مدى تشكيلية وفنية الصورة الفوتوغرافية لتتكامل الصورة الفوتوغرافية مع مدارس الفوتوغرافيا التشكيلية الفوتوغرافية أصلا أو المدارس الفنية العالمية وأصبحت الفوتوغرافيا هى أحد الوسائط المعبرة عن هذه المدارس وأفكارها.

٩-١-التطبيق الأول

استخدام تقنية التعريض بزمن طويل لبيان أثر الضوء المتحرك للأجسام المضيئة ليلاً:

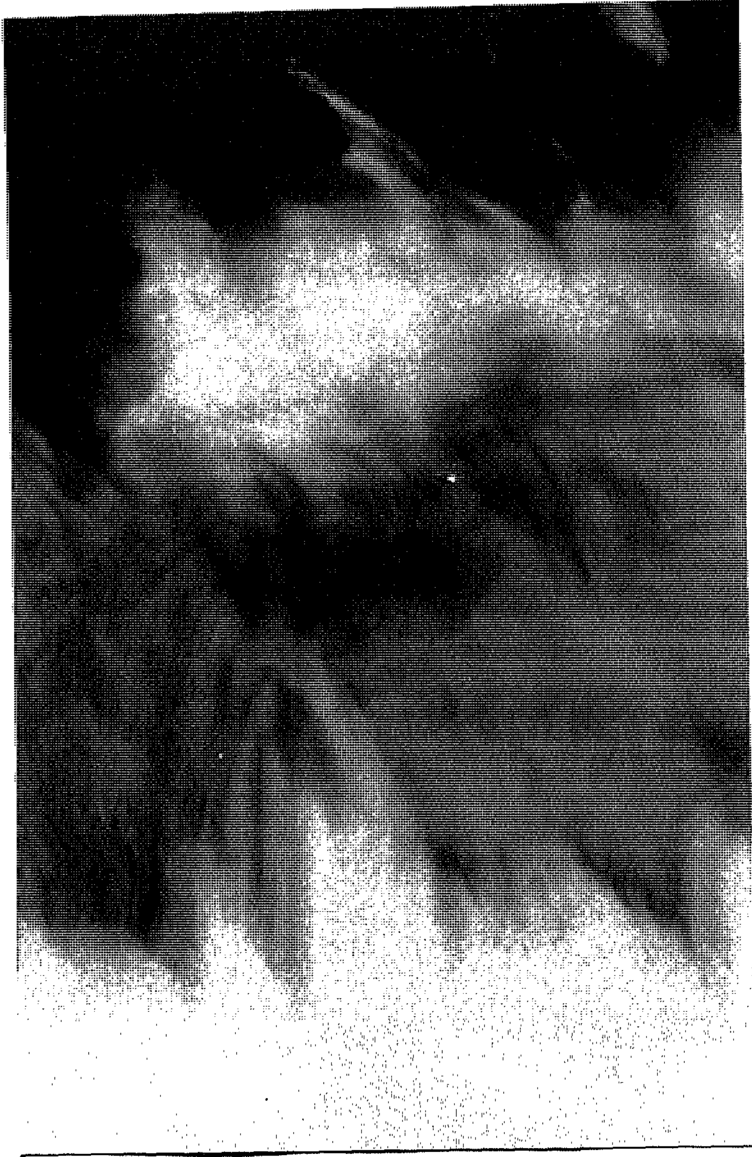
بالرغم من تطبيق قاعدة واحدة فى هذه المجموعة من النماذج وهى استخدام الإضاءة المتحركة لعمل تأثيرات ضوئية فنية على السطح الحساس إلا أننا استطعنا الحصول على مجموعة رؤى متعددة تعطى انطباعات فنية متباينة من ناحية الملمس والشكل واللون.

٩-١-١-النموذج الأول:

تميز بالنعومة الكبيرة وتداخل الحدود بين الألوان والأشكال والأرضية مما أدى إلى إحساس بالهدوء والاندماج وتسبب فى حالة مزاجية حالمة ،فهى صورة تجريدية ،ينعدم فيها التركيز على العناصر الطبيعية ،كما أن هناك انتقال من الاهتمام بالضوء إلى الاهتمام بالإيقاعات التى يمكن أن يحدثها الضوء،ويمكن أن نجد العديد من الأشكال المتداخلة فى هذه الصورة فيبرز فى الشكل الواحد العديد من الأشكال الأخرى ويؤكده الانتقال من تفصيل إلى آخر بدون تأكيد على الفواصل بينها

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم.
- إضاءة ليلية بالإضافة للإضاءة الصادرة من الموضوعات المتحركة.
- فيلم ألوان سلبى ٣٥مم ،ماركة كوداك (Kodak Gold) ،بسرعة حساسية (١٠٠ ASA) ،متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ٢ثانية ،وفتحة عدسة ٥.٦ ،وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك C ٤١ ،وطبعة ماركة أجفا (AGFA) موديل (CLS ٢٣-٢) ،وورق فوجى (Fujicolor Crystal Archive).
- طريقة التصوير :تم الاستفادة من الزمن الطويل لتسجيل التفاصيل المتتابعة للإضاءة الصادرة من الموضوعات ،كما تم زيادة الاهتزاز بعدم استخدام حامل لتثبيت الكاميرا.



النموذج الأول

٩-١-٢-النموذج الثانى:

تميز بالخطوط المحددة والشبه حادة ،ومن مجموعة لونية واحدة تمثل الألوان الحمراء الأكثر دفئاً ،وتعطى انطباعاً عاماً بالدفء والاحتواء والانتماء؛ وتحاكى المدرسة المستقبلية فى ديناميكية الحركة التى برزت من خلال تتابع الخطوط الضوئية الصفراء والحمراء ،كما نشعر بالسرعة والحركة.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم.
- إضاءة ليلية بالإضافة للإضاءة الصادرة من الموضوعات المتحركة.
- فيلم ألوان سلبى ٣٥مم ،ماركة كوداك (Kodak Gold) ،بسرعة حساسية (١٠٠ ASA)، متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ٢ثانية ،وفتحة عدسة ٥.٦ ،وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل : محلول الإظهار كوداك C ٤١ ،وطبعة ماركة أجفا (AGFA) ،موديل (٢-٢٣ CLS) ،وورق كوداك (Kodak Professional) ،بتصحيح لونى على الضبط المسبق فى الطابعة مقداره (-٢Y,+١M,٠C,+٨D)*.
- طريقة التصوير :تم الاستفادة من الزمن الطويل لتسجيل التفاصيل المتتابعة للإضاءة الصادرة من الموضوع المتحرك فى حركة شبه دائرية.

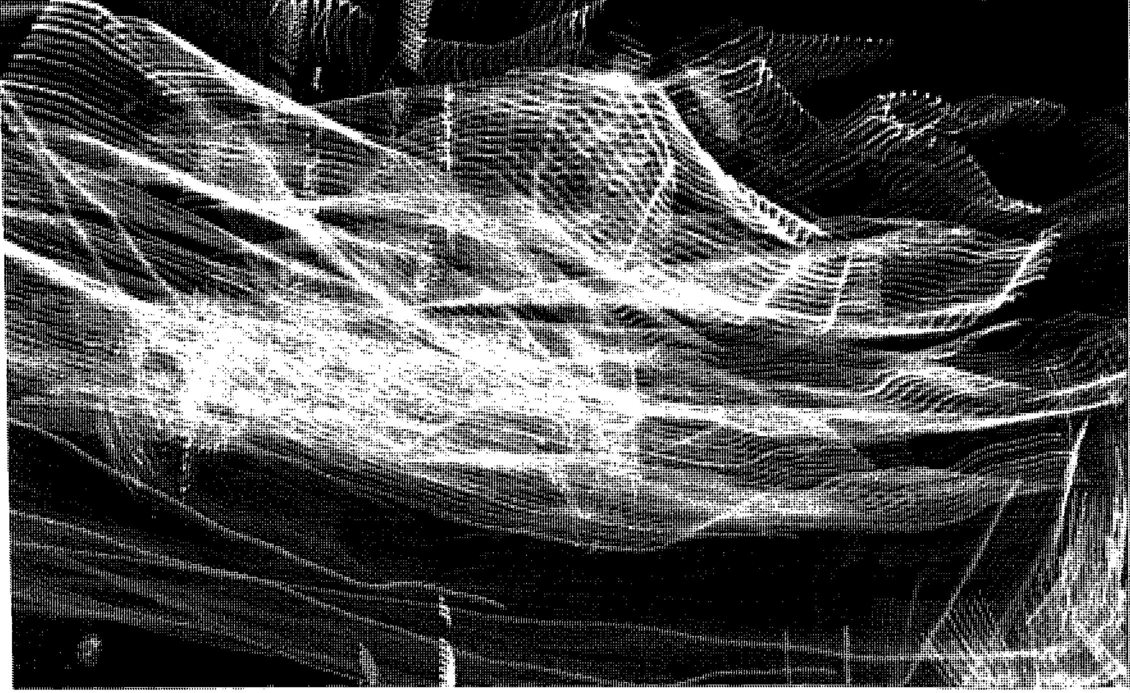
---

* -Y٢: تعنى طرح مقدار اثنان كثافة لونية للمرشح الأصفر.

+M١: تعنى إضافة مقدار واحد كثافة لونية للمرشح الماجنتا.

C٠: تعنى عدم إضافة أو طرح كثافة لونية للمرشح السيان.

+D٨: تعنى إضافة مقدار ثمان كثافات رمادية عامة للطبعة.



النموذج الثانى

٩-١-٣-النموذج الثالث:

أما اللوحة الثالثة فهى تجمع بين الأشكال الهندسية المستقيمة والمنحنية ،ولها طبيعة لونية واحدة ذات طبيعة دافئة ،وتظهر بها بقعة زرقاء وذات طبيعة باردة مما يؤكد الإحساس بالسخونة وكذلك الاتزان بين المشاعر الخاصة بالطبيعة اللونية الباردة والساخنة ،وهى تحاكى المدرسة الوحشية فنرى ألوانها الصاخبة المميزة الصادرة من المصدر الضوئى وتتابعه،فالألوان الحمراء والصفراء والإيقاعات المستقيمة والمنحنية متناغمة مع الألوان القائمة فى بقية الصورة فى علاقة توافقية بنائية ،والصورة تعتمد فى تكوينها على الألوان فى نقائها وليست على الظلال السوداء أو الرماديات التى تصبغ بها كنوع من المساعدة فى إيجاد التركيب وبناءه كما نرى فى أعمال فنانى المدرسة الوحشية.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم.
- إضاءة ليلية بالإضافة للإضاءة الصادرة من الموضوعات المتحركة.
- فيلم ألوان سلبى ٣٥مم ،ماركة كوداك (Kodak Gold) ،بسرعة حساسية (ASA ١٠٠)،متوازن لضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ٢ثانية ،وفتحة عدسة ٥.٦ ،وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل : محلول الإظهار كوداك C ٤١ ،وطبعة ماركة أجفا (AGFA) ،موديل (CLS ٢٣-٢) ،وورق كوداك (Kodak Professional) ،بتصحيح لونى على الضبط المسبق فى الطابعة مقداره (-١Y,+٢M,٠C,+٤D).
- طريقة التصوير :تم الاستفادة من الزمن الطويل لتسجيل التفاصيل المتتابعة للإضاءة الصادرة من الموضوعات ، كما تم عمل (Zoom Out) لتظهر الإضاءة كخطوط ،كما تم استخدام حامل لتثبيت الكاميرا.



النموذج الثالث

٩-٢-التطبيق الثانى

تقنية الفوتوجرام الملون باستخدام جهاز التكبير

تقوم هذه التطبيقات على استخدام خاصية التأثير الضوئى علـــى المســتحلب الفوتوغرافى الملون من خلال التعرض المباشر للضوء أو اعتراضه بأجسام معتمة أو شفافة أو نصف شفافة واستخدام تعريضات ضوئية مختلفة الشدة والزمـــن للحصـــول على لوحات متباينة فى قيمتها التعبيرية،وهى صور ذات اسلوب فوتوغرافى تجريـــدى ومع كونه تجريدا إلا انه شكل فوتوغرافي منفرد .

٩-٢-١-النموذج الرابع:

ففى اللوحة الأولى استخدم الدارس كمية من الإضاءة لتعطى تعريضاً متوسطاً سمح بتسجيل الأجسام المعتمة التى اعترضته وهى ذات طبيعة خطيـــة محـــددة دون السماح للضوء بإحداث أى تأثير لونى أسفل هذه الأجسام وفى نفـــس الوقـــت قـــامت بإعطاء قيم لونية عكسية للشريحة الفيلمية الموجودة بين هذه الأجسام الموضوعة علـــى الورق الفوتوغرافى ،وأيضاً حالة لا لونية سوداء تمثل الخلفية المحيطة بكل الأشـــكال التى رسمت على اللوحة مما أعطى تباين مرتفع للغايـــة وتجريـــداً كـــاملاً للألـــوان والأجسام وهى شكل فوتوغرافى يعرض لجو من الحركة فى الصورة والانتقال مـــن مكان إلى آخر خلال مسطح الصورة.

الأدوات المستخدمة:

- مكبر ألوان ماركة (Durst) ،موديل (AC ٨٠٠ Elice)
- عدسة ٥٠مم.
- إضاءة مصباح جهاز المكبر.
- ورق ملون مقاس ١٠X١٥ سم ،ماركة كوداك(Kodak)
- التعريض: فتحة عدسة f/١٦.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك C ٤١ ،بتصحيح لونـــى علـــى الضبط المسبق فى المكبر مقداره (٢٠D-,٠C,٣٠M-,٦٠Y-).
- طريقة عمل التطبيق: تم استخدام أقلام رصاص ومسامير وفيلم إيجـــابى مجهز بإطار،ثم تكوين التصميم المطلوب ،واستخدام المكبر كجهاز إسقاط ضوء على الموضوعات.



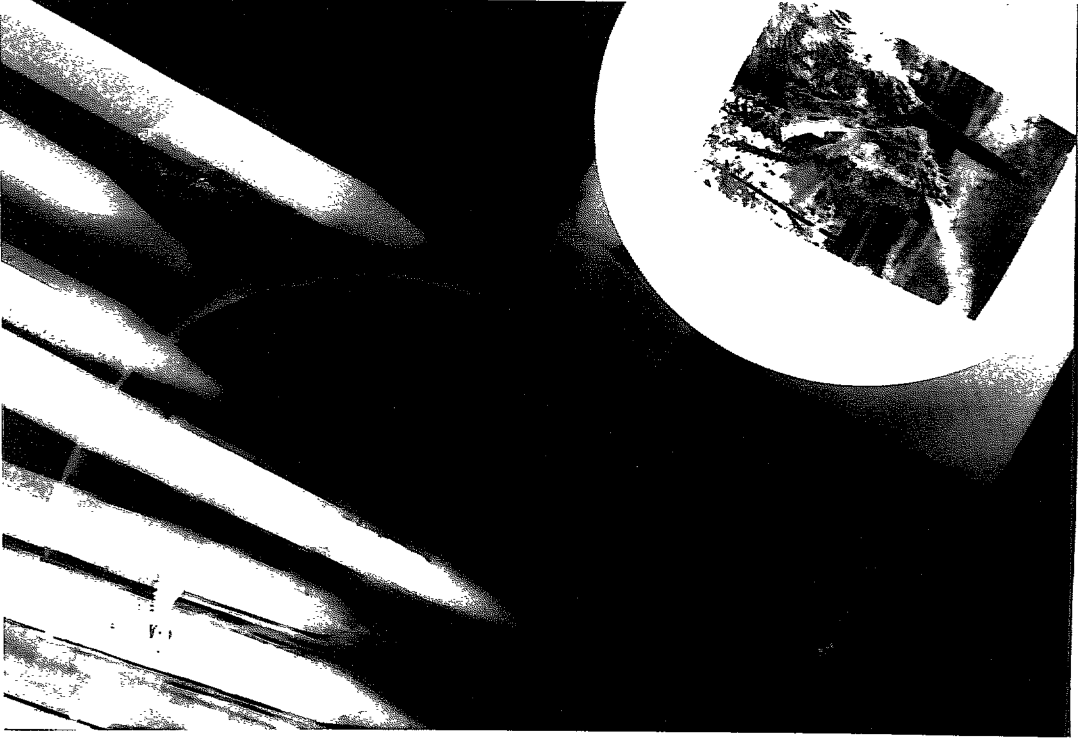
اللوحة الرابعة

٩-٢-٢-النموذج الخامس:

وفى اللوحة الثانية تم زيادة التعريض مما سمح لبعض الإضاءة من الانعكاس على أسطح الأجسام وظهور بعض الظلال اللونية لها وكذلك وجود أجسام دائرية بيضاء وأخرى نصف شفافة أدى إلى إحداث نوع من التحاور بين الأجسام المستقيمة الخطية كما فى النموذ " ابع وبين الظلال الدائرية.

الأدوات المستخدمة:

- مكبر ألوان ماركة (Durst) ،موديل (AC ٨٠٠ Elicc)
- عدسة ٥٠مم.
- إضاءة مصباح جهاز المكبر.
- ورق ملون مقاس ١٠X١٥ سم ،ماركة كوداك(Kodak)
- التعريض: فتحة عدسة f/٨.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك C ٤١ ،بتصحيح لونى على الضبط المسبق فى المكبر مقداره (-٢٠Y,٠M,٠C,-٢٠D).
- طريقة عمل التطبيق: تم استخدام أقلام رصاص وفيلم إيجابى مجهز بإطار وطبق زجاجى صغير،ثم تكوين التصميم المطلوب ،واستخدام المكبر كجهاز إسقاط ضوء على الموضوعات.



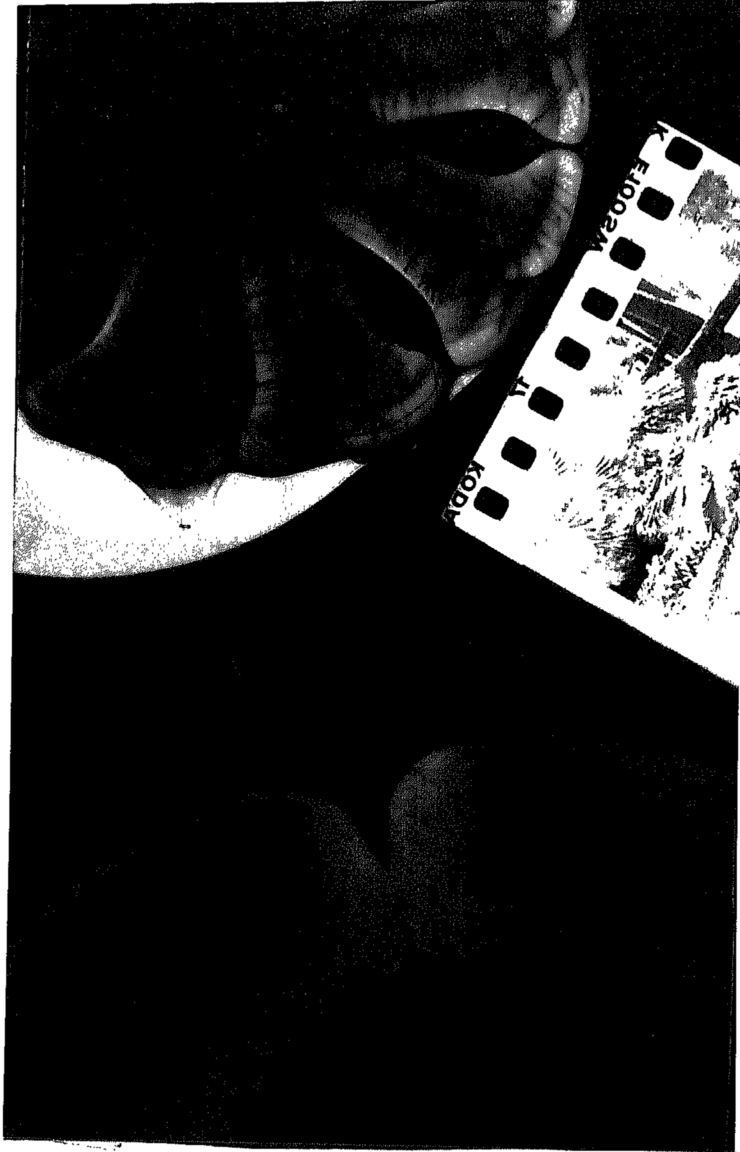
النموذج الخامس

٩-٢-٣-النموذج السادس

وفى اللوحة الثالثة تم التعريض للسطح الحساس من خلال أجسام كلها شفافة ولكن تختلف فى درجة شفافيتها وسمكها ونوع المادة المصنعة منها مما أعطى درجات لونية متنوعة ومتدرجة لطبقة واحدة (الطبقة البنفسجية).

الأدوات المستخدمة:

- مكبر ألوان ماركة (Durst) ،موديل (Elice ٨٠٠ AC)
- عدسة ٥٠مم.
- إضاءة مصباح جهاز المكبر.
- ورق ملون مقاس ١٠X١٥ سم ،ماركة كوداك(Kodak)
- التعريض: فتحة عدسة f/٢٢.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك C ٤١ ،بتصحيح لونى على الضبط المسبق فى المكبر مقداره (٢٠D-,٠C,٣٠M-,٦٠Y-).
- طريقة عمل التطبيق: تم استخدام فيلم إيجابى بدون إطار وطبق وكوب زجاجيان،ثم تكوين التصميم المطلوب ،واستخدام المكبر كجهاز إسقاط ضوء على الموضوعات.



النموذج السادس

٩-٣-التطبيق الثالث

تقنية التصوير بفيلم سلبى لعمل صورة فوتوغرافية صريحة:

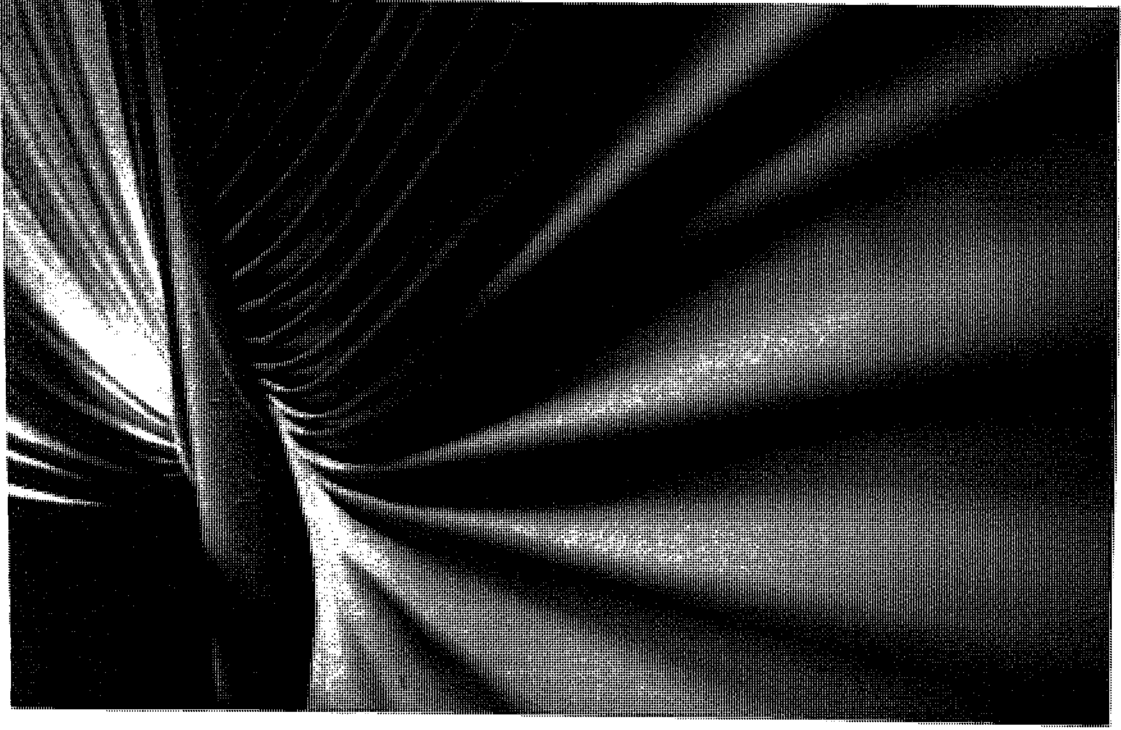
فى هذه التطبيقات نعرض نماذج فوتوغرافية تمثل الفوتوغرافيا الطبيعية أو الصريحة والتى تعتبر إحدى أفرع المدرسة الطبيعية التى تستعرض الطبيعة من خلال وجهة نظر الفنان المصور وبرؤيته الذاتية الخاصة به والتى تضفى على الموضوع شخصيته الفنية وطبيعة انفعاله وقت نقل وتسجيل الحدث أو الموضوع .

٩-٣-١-النموذج السابع

فى اللوحة الأولى تظهر إحدى سعفات النخيل بشكل دائرى متدرج فى المنظور والتداخل مما أكسبها طبيعة جمالية لا تتميز بها هذه السعفات عند النظر إليها نظرة طبيعية عادية ولكن عندما ترى بزاوية رؤية وانفعال فنان مصور تنقل كل هذا الجمال.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم ،بالإضافة إلى عدسة مقربة +٢.
- إضاءة ضوء النهار.
- فيلم ألوان سلبى ٣٥مم ،ماركة كوداك (Kodak Gold) ،بسرعة حساسية (١٠٠ ASA) ،متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ١\١٢٥ثانية ،وفتحة عدسة ٤ ،وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك C ٤١ ،وطبعة ماركة أجفا (AGFA) موديل (CLS ٢٣-٢) ،وورق فوجى (Fujifilm)
- طريقة التصوير :تم الاستفادة من الزاوية الجانبية الحادة للموضوع لتسجيل التفاصيل بعدسة مقربة فقل عمق الميدان وذاد الإحساس بالمنظور كما ساعدت الإضاءة والظلال فى التأكيد على التكرار المتصاعد.



النموذج السابع

٩-٣-٢-النموذج الثامن

وفى اللوحة الثانية يظهر بها أحد الحمير الوحشية المخططة وقد ظهرت الخطوط المنقوشة على جسده بدرجة عالية جداً من الوضوح والتباين بينها وبين باقى مساحة جسده مما أعطى انطباعاً فنياً لتباين الخطوط بينها وبين بعضها وكذلك الطبيعة اللونية للخلفية والأرضية التى تحيط به مما أعطته إحساساً بالهدوء التام والوحدة فى مكان يعج بالكثير حوله؛ ولكنها رؤية الفنان المصور.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم.
- إضاءة ضوء النهار.
- فيلم ألوان سلبى ٣٥مم ،ماركة كوداك (Kodak Gold) ،بسرعة حساسية (١٠٠ ASA) ،متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ١/٢٥٠ثانية ،وفتحة عدسة ٥.٦ ،وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك C ٤١ ،وطبعة ماركة أجفا (AGFA) موديل (CLS ٢٣-٢) ،وورق فوجى (Fujifilm)
- طريقة التصوير :تم اختيار الزاوية المناسبة من وجهة نظر المصور والتقاط الصورة.



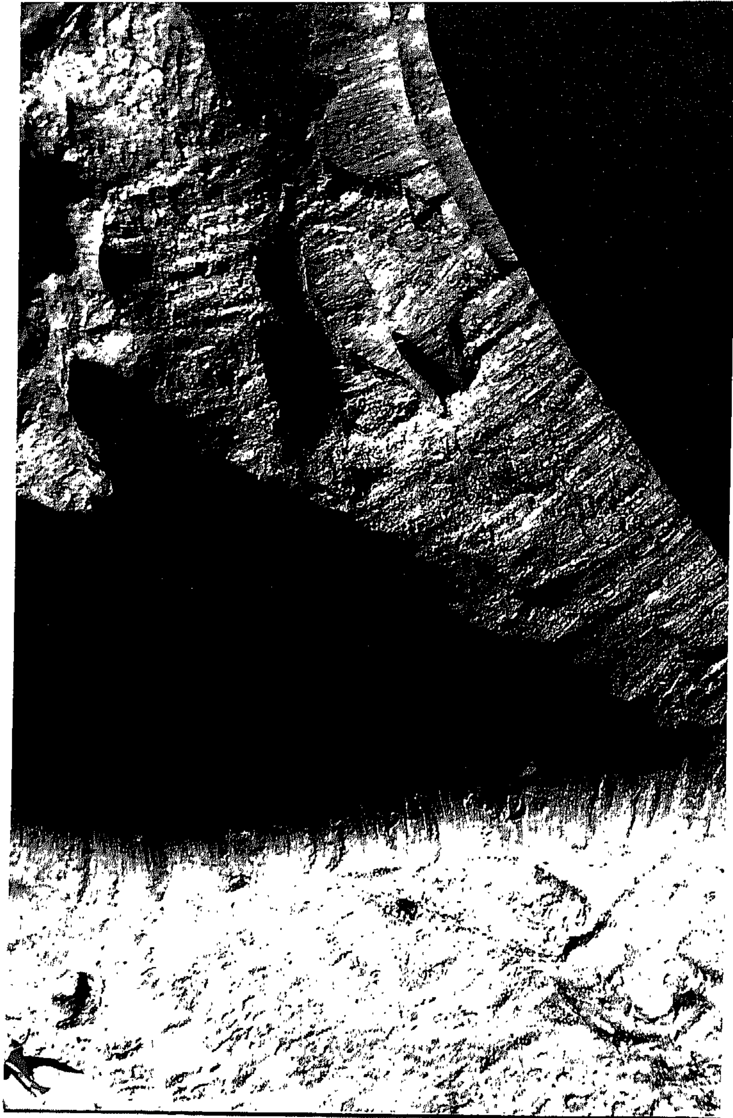
النموذج الثامن

٩-٣-٣-النموذج التاسع:

وفى اللوحة الثالثة يظهر قطاع من جزع شجرة وبها تجاعيد وأسطح بـــارزة وأخرى غائرة وكذلك بعض الأجزاء المستديرة والأخرى المستقيمة التى تظهر كأنـــها منقوشات على جدار إحدى المعابد وهى صورة تجريدية ذات تباين عـــالى لمنـــاطق الظلال والإضاءة كما أن هناك تباين فى الملمس على سطح الجذع.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركـــة مينولتـــا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم ،بالإضافة لعدسة مقربة +٢.
- إضاءة ضوء النهار.
- فيلم ألوان سلبى ٣٥مم ،ماركة كوداك (Kodak Gold) ،بسرعة حساسـية (١٠٠ ASA)،متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ١/١٢٥ثانية ،وفتحة عدسة ٥.٦ ،وبدون حـــامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل: محلول الإظهار كوداك C ٤١ ،وطبعة ماركـــة أجفـــا (AGFA) موديل (CLS ٢٣-٢) ،وورق فوجى (Fujifim)
- طريقة التصوير :تم الاستفادة من الظلال الحادة الناتجـــة مـــن إضـــاءة الشمس واختيار قطاع مناسب من الصورة ،كما تم استخدام حامل لتثبيـت الكاميرا.



اللوحة التاسعة

٩-٤-التطبيق الرابع

تقنية التصوير بفيلم أبيض وأسود لعمل صورة فوتوغرافية تشكيلية:

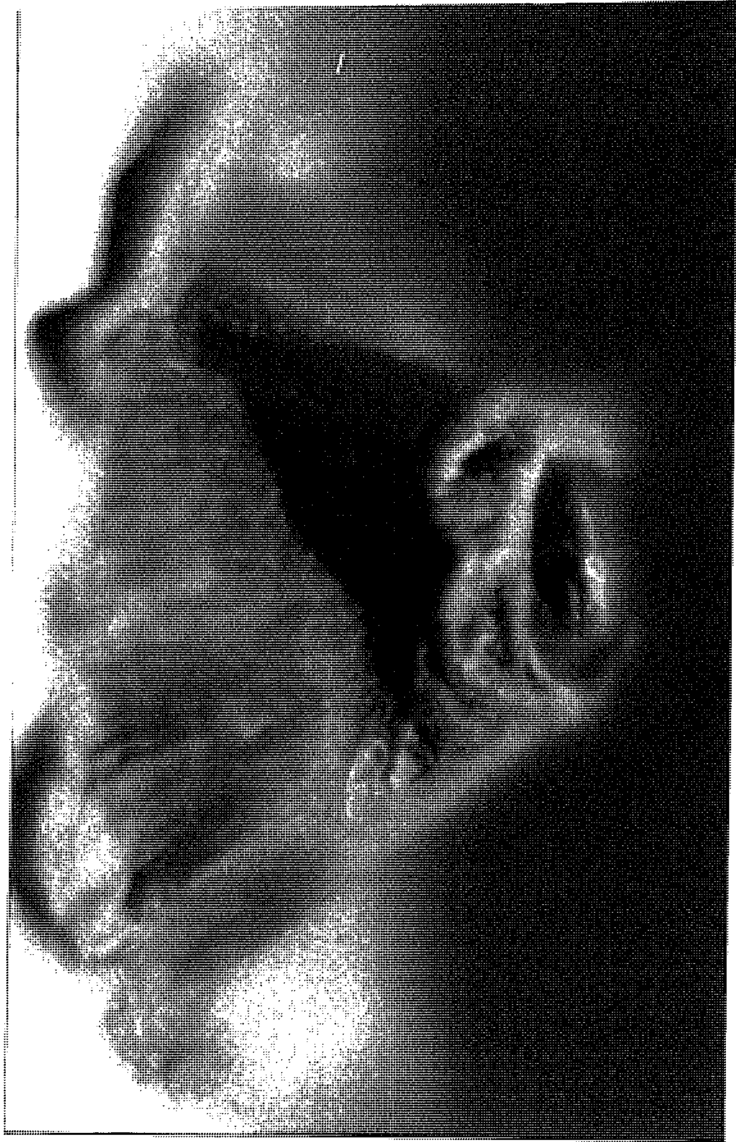
يقوم التصوير الأبيض والأسود بتجريد الموضوعات من ألوانها وتحويلها إلى مجموعة من القيم والدرجات الرمادية ما بين الأبيض والأسود تعكس مناطق الظلال والإضاءة بشكل خاص يتداخل أو يتباعد عن التسجيل الواقعي الملون لنفس الموضوع وباستخدام تقنية التصوير عن قرب بالإضافة إلى التجريد الأبيض والأسود تم عمل عدة نماذج تطبيقية.

٩-٤-١-النموذج العاشر

يظهر في التطبيق الأول جزء من نبات وكأنه حيوان يهم بالنهوض له تركيب خاص غير واقعي ولكنه مؤثر ويعطي انطباع تجريدي لحيوان وساعد في تأكيد هذا الانطباع توزيع الإضاءة ومناطق الظلال باللوحة ،وهو يحاكي الصورة التجريدية التعبيرية فهي تنقل موضوع الصورة الأساسي (الثمرة) لتجعله موضوع تعبيري مجرد يعبر عن هذا الحيوان غير الطبيعي ويؤكد الإحساس عن طريق الكثافات الرمادية والملامس المتباينة للموضوع الأصلي.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم ،بالإضافة لعدسة مقربة +٢،وأخرى(Macro)
- إضاءة ضوء النهار.
- فيلم أبيض وأسود سلبي ٣٥مم ،ماركة كوداك (Kodak T-MAX) ،بسرعة حساسية (ASA ١٠٠).
- التعريض: بسرعة غالق ١/١٢٥ثانية ،وفتحة عدسة ٤ ،وباستخدام حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل : محلول الإظهار كوداك C ٤١ ،وطبعة ماركة أجفا (AGFA) ،موديل (CLS ٢-٢٣) ،وورق كوداك (Kodak Professional) ،بتصحيح لوني على الضبط المسبق في الطابعة مقداره (-٢Y,-٣M,٠C,-Normal D).
- طريقة التصوير :تم الاستفادة من اضمحلال العمق الميداني عند استخدام العدسة المقربة والتقاط الموضوع بالزاوية المطلوبة لتسجيل التفاصيل حادة وغير حادة بالطريق التي تظهر في الصورة ،كما تم استخدام حامل لتثبيت الكاميرا.



النموذج العاشر

٩-٤-٢-النموذج الحادى عشر:

والتطبيق الثانى لجزء آخر من نفس الثمرة ولكن مع التجريد اللونى والإضاءة وزاوية التصوير تحولت إلى لوحة تمثل أحد الحيوانات الزاحفة الصحراوية ،وهى تحاكى المدرسة التجريدية الطبيعية فى التجريد لموضوع طبيعى آخر ،فهى تستمد معانيها من الطبيعة ذاتها وتتطور بها فى محاولات مستمرة من حذف العناصر غير الرئيسية وتأكيد الكيان الرئيسى إلى أن تصل إلى رمز تقريبى يوحى بالطبيعة ولا يطابقها.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم ،بالإضافة لعدسة مقربة +٢،وأخرى(Macro).
- إضاءة ضوء النهار.
- فيلم أبيض و أسود سلبى ٣٥مم ،ماركة كوداك (Kodak T-MAX) ،بسرعة حساسية (ASA ١٠٠).
- التعريض: بسرعة غالق ١\١٢٥ثانية ،وفتحة عدسة ٤ ،باستخدام حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل : محلول الإظهار كوداك C ٤١ ،وطبعة ماركة أجفا (AGFA) ،موديل (CLS ٢٣-٢) ،وورق كوداك (Kodak Profissional) ، بتصحيح لونى على الضبط المسبق فى الطابعة مقداره (+٤Y,-٢M,٠C,+٢D).
- طريقة التصوير : تم الاستفادة من اضمحلال العمق الميدانى عند استخدام العدسة المقربة والتقاط الموضوع بالزاوية المطلوبة لتسجيل التفاصيل حادة وغير حادة بالطريق التى تظهر فى الصورة ،كما تم استخدام حامل لتثبيت الكاميرا.

النموذج الحادي عشر



٩-٤-٣-النموذج الثانى عشر:

أما التطبيق الثالث فلثمرة أخرى فمع استخدام زاوية إضاءة تعطى تباين مرتفع للغاية زاد التجريد اللونى لطبيعة وملمس الثمرة وتحولت إلى لوحة ذات إيقاع رومانتيكى تمثل انفصال جزء من كل أو عودة وهبوط جزء إلى الكل.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم ،بالإضافة لعدسة مقربة +٢،وأخرى(Macro).
- إضاءة ضوء النهار.
- فيلم أبيض و أسود سلبى ٣٥مم ،ماركة كوداك (Kodak T-MAX) ،بسرعة حساسية (١٠٠ ASA).
- التعريض: بسرعة غالق ١\١٢٥ثانية ،وفتحة عدسة ٥.٦ ،باستخدام حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل : محلول الإظهار كوداك C ٤١ ،وطبعة ماركة أجفا (AGFA) ،موديل (CLS ٢٣-٢) ،وورق كوداك (Kodak Professional) ، بتصحيح لونى على الضبط المسبق فى الطابعة مقداره (-٣Y,-٣M,٠C,Normal D).
- طريقة التصوير : تم الاستفادة من وجود الجزء الأعظم للموضوع فى نفس المستوى ،واستخدام العدسة المقربة و التقاط قطاع من الموضوع بالزاوية المطلوبة لتسجيل التفاصيل التى تظهر فى الصورة ،كما تم استخدام حامل لتثبيت الكاميرا.

النموذج الثاني عشر



٩-٥-التطبيق الخامس

تقنية طبع من فيلم ملون ايجابى على ورق باستخدام المكبر:

من إمكانيات الفوتوغرافيا الفنية المتعددة الطبع العكس أى قلب القيم اللونية على اللوحة النهائية من خلال شريحة شفافة موجبة وعند تكبير هذه الشريحة نحصل على قيم عكسية للظلال والألوان فتتأكد القيم التشكيلية الفوتوغرافية للوحات الناتجة ببعدها عن التسجيل الطبيعى للواقع وكذلك لعكس رؤية الكثافات الضوئية مما يجعلنا نحصل على لوحات إبداعية وغير تقليدية.

٩-٥-١-النموذج الثالث عشر:

يظهر فى التطبيق الأول شكل سعفة النخيل بطريقة تشكيلية مختلفة عن الطرق التقليدية فتأكد الإحساس الديناميكي في الصورة خلال تكرار الخطوط المستقيمة وتكرار الظل والنور،كما تظهر الإضاءة وكأنها صادرة من الجانب الأيمن للسعفة وهو من التأثيرات الرائعة التى لم تظهر فى الصورة الأصلية،وهى تحاكى المدرسة الديناميكية فى الحركة السريعة المستوحاة من التكرار.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم ،بالإضافة لعدسة مقربة +١.
- إضاءة ضوء النهار.
- فيلم ألوان إيجابى ٣٥مم ،ماركة كوداك (Kodak) ،بسرعة حساسية (١٠٠ ASA) ،متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ١/٢٥٠ثانية ،وفتحة عدسة ٤ ،وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل : محلول الإظهار كوداك C ٤١ ،وطبعة ماركة أجفا (AGFA) موديل (٢-٢٣ CLS) ، وورق كوداك (Kodak Profissional) ، بتصحيح لونى على الضبط المسبق فى الطابعة مقداره (-٤Y,-٢M,٠C,+١٢D).
- طريقة التصوير :تم الاستفادة من خواص العدسة المقربة للاقتراب للموضوع بالشكل المطلوب وزيادة الإحساس عن طريق التباين الناتج تبعا لاستخدام ضوء الشمس مع طبع الفيلم الإيجابى على ورق حساس للضوء فانعكست القيم اللونية الكثافية وكأنها صورة سلبية .



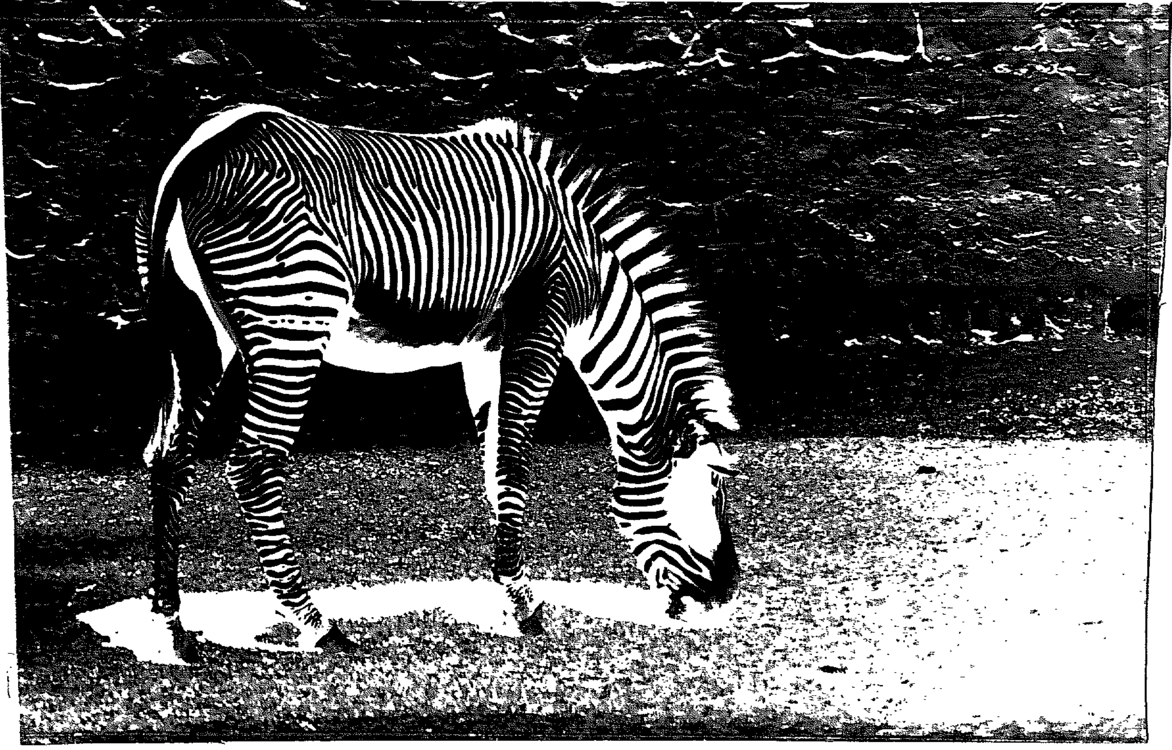
النموذج الثالث عشر

٩-٥-٢-النموذج الرابع عشر:

وفى التطبيق الثانى نرى الجمال فى خطوط الحمار الوحشى ولقد اختير هـذا الحيوان لما يتمتع به من خطوط تحدد جسمه بالكامل ومع استخدام هذه التقنيـة فـان الحمار الوحشى يعد من الموضوعات الجيدة التى تظهر كما هى كشكل للحيوان وهـى كصورة سلبية كما تتحول لشكل جرافيكى مع تباينه مع ألوان الخلفية التى تظهر مـن ماجنتا و سيان،وهى تحاكى التعبيريين في الإفصاح عن الأشكال والألوان والأحجـام والأضواء والظلال لقيم فنية يشعر بها الفنان المصور.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركـة مينولتـا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم.
- إضاءة ليلية بالإضافة للإضاءة الصادرة من الموضوعات المتحركة.
- فيلم ألوان سلبى ٣٥مم ،ماركة كوداك (Kodak Gold) ،بسرعة حساسـية (١٠٠ ASA)،متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ١/٢٥٠ثانية ،وفتحة عدسة ٥.٦ ،وبدون حـامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل : محلول الإظهار كوداك C٤١ ، وطبعة ماركـة أجفـا (AGFA) موديـل (CLS ٢٣-٢) ، وورق كـوداك (Kodak Profissional) بتصحيح لونى على الضبط المسبق فى الطابعة مقـداره (Normal Y ,Normal M ,Normal C,+٢D).
- طريقة التصوير : تم التصوير بالطريقة التقليدية عـن طريـق اختيـار الموضوع والقطع بالشكل المناسب والتقاط الصورة.



النموذج الرابع عشر

٩-٥-٣-النموذج الخامس عشر:

أما التطبيق الثالث فروعى فى القطع أن تظهر الموضوعات فى الخلفية غير واضحة المعالم فتظهر وكأنها بقع لونية نتيجة لاستخدام هذا التكنيك ،وفى الصورة نرى كيف توازنت الكتلتان المكونان لحرف (X) فأحدها كتلة صماء والأخرى خطوط متكررة مستقيمة وهى تحاكى اسلوب المدرسة التجريدية عن طريق إحكام العلاقات التشكيلية بين الأجزاء و الكل ،فينصهر الكل فى صورة فوتوغرافية تشكيلية والتى تقترب من الطبيعة الظاهرة فجذع الشجرة والنخلة أصبحتا كتلة وخطوط مجردة من الأصل الطبيعى.

الأدوات المستخدمة:

- كاميرا صغيرة الحجم ٣٥ العاكسة ذات العدسة الواحدة ماركة مينولتا (Minolta) موديل (X-٣٠٠S).
- عدسة زووم ٧٠-٢١٠مم.
- إضاءة ليلية بالإضافة للإضاءة الصادرة من الموضوعات المتحركة.
- فيلم ألوان سلبى ٣٥مم ،ماركة كوداك (Kodak Gold) ،بسرعة حساسية (١٠٠ ASA)،متوازن مع ضوء النهار.
- التعريض: بسرعة غالق ١/١٢٥ثانية ،وفتحة عدسة ٤ ،وبدون حامل للكاميرا.
- عمليات التشغيل : محلول الإظهار كوداك ٤١ C ، وطبعة ماركة أجفا (AGFA) موديل (٢-٢٣ CLS) ، وورق كوداك (Kodak Profissional) ، بتصحيح لونى على الضبط المسبق فى الطابعة مقداره (-٢Y,-٢M,٠C,+٤D).
- طريقة التصوير :تم اختيار القطع المناسب عند التصوير مع الاهتمام بوجود موضوعات بألوان مختلفة وضبط البؤرة على الموضوعات فى مقدمة الصورة مع استخدام فتحة واسعة فى الكاميرا لتصبح الخلفية غير واضحة المعالم.



النموذج الخامس عشر

النتائج

الصورة الفوتوغرافية ثنائية البعد أثبتت أنها من اقدر الوسائط التي يمكـــن أن تنتج أعمالا فوتوغرافية قادرة على مواكبه أفكار وفلسفات مدارس الفن منذ أن ظـــهر الوسيط فى نهاية ثلاثينات القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا ،وإمكانياته الفنية لا تكمن فى تقنيات الوسيط وقدرته على إعادة إنتاج الواقع ولكنها فى فكر وطريقـــة وصـــف واستخدام الفنان الفوتوغرافى لهذه التقنيات لتتلاءم مع أفكاره وإمكانيات الوسيط وفكـــر وفلسفة العصر من فن القرن التاسع عشر إلى فن القرن العشرين.

وبذلك نرى أن الصورة الفوتوغرافية التشكيلية قادرة على إنتاج معظم أشـكال الفن لتعدد طرق المعالجات الفوتوغرافية بداية من اختيار الموضوع وتصويـــره إلـــى عمليات التشغيل والحصول على الطبعة النهائية سواء على ورق أو فيلم إيجابى.

وأصبحت الصورة الفوتوغرافية هى أحد الوسائط الفنية التى يمكن للفنـــان أن يبدع عن طريقها فناً تشكيلياً، فالصراع القائم فى ماهية الصورة الفوتوغرافية تشـــكيليا قد تم حسمه

وانتهى الباحث إلى أن تشكيلية الصورة الفوتوغرافية وقدرتها على توصيـــل معناها وتحقيق غايتها تعتمد على قدرة الفنان على نقل وترجمة أحاسيسه خلال الوسيط الفوتوغرافى بالإضافة لمدى معرفته بإمكانيات هذا الوسيط والقدرة علـــى التجريـــب لإنتاج وإبداع كل ما هو جديد فى الصورة الفوتوغرافية تشكيلياً.

توصيات البحث

توصيات البحث

بعد الانتهاء من الدراسة النظرية وإجراء التطبيقات العملية فإننى أتقدم بالتوصيات الآتية:

١-ضرورة الاهتمام بتنمية القدرة على التذوق الفنى وإلمام الفوتوغرافى بعناصر الرؤية المتخيلة والتى هى أصل التقنيات الفوتوغرافية التشكيلية وبدونها فان الفوتوغرافى عبارة عن قوقعة فارغة شكل بدون روح.

٢-ضرورة متابعة التطورات الفنية والتكنولوجية على السواء للمصور الفوتوغرافى الفنان لدعم أفكاره وأساليبه الفنية بهذه المتغيرات لينتج فنا راقيا ينبع من أفكاره ويمثل طبيعته العربية والتى تختلف عن الطبيعة الغربية وتتفاعل معها على حد السواء.

٣-دعم الحركة الفوتوغرافية الفنية وفتح الآفاق والتكامل الفنى بين الفنانين الفوتوغرافيين والتشكيليين عن طريق الجمعيات والكليات الفوتوغرافية

٤-الاهتمام بتأصيل الصورة الفوتوغرافية كفن وتشجيع الفنانين الفوتوغرافيين لإنتاج اتجاهات حديثة للأشكال الفنية المتعددة فى الفروع المختلفة للفن الفوتوغرافى والتى تستمد قيمتها من القيم الفنية للفن التشكيلى.

٥-زيادة عدد المعارض الفوتوغرافية التى تدعم القيم التشكيلية للصورة الفوتوغرافية وعمل ورش عمل ومناظرات لزيادة الوعى بالحركة الفنية الفوتوغرافية.

٦-دعم القائمين بتدريس المواد الفوتوغرافية عموما والفوتوغرافية التشكيلية خصوصا فى كليات الفنون بالمصادر الحديثة والبعثات والمنح لتبادل الأفكار بينهم وبين سائر البلدان العربية والأجنبية لمواكبة أحدث التطورات الفنية والفوتوغرافية .

٧-ضرورة الاهتمام بتكنولوجيا الوسيط الفوتوغرافى كوسيط فنى بتجريب تقنياته لعمل إبداعات متطورة دائما من خلال تقنياته المتعددة فى التصوير و المعالجات ،وفتح باب التجريب فى كل تقنيات الوسيط لطلاب البحث سواء التقليدية وغير التقليدية للوصول إلى لوحات فوتوغرافية تشكيلية جديدة ذات مضامين مختلفة عن المضامين التقليدية.

٨-ضرورة توثيق أعمال الفنانين الفوتوغرافيين العالميين والمحليين ووضع الأسس والمعايير التى تقوم عليها أعمالهم الفنية حتى يمكن وضع تقييم لهذه الأعمال وتصنيفها عالميا ومحليا.

٩-الاهتمام بالجمعيات الفوتوغرافية العالمية و المحلية ونقل أبحاثهم وأعمالهم وأفكارهم لباحثى الفوتوغرافية التشكيلية حتى يرقى البحث العلمى إلي المستوى المحلي والعالمي أيضا.

المراجــع

المراجـــع باللغة العربية :

١-أ. نوكس ،النظريات الجمالية (كانط ، هيجل ، شوبنهاور) ، عربة وقدمه الدكتور محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون الثقافية بيروت- لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥.
٢-د.أحمد عبد الحليم عطية ،(دراسات جمالية)، دار النصر للتوزيع والنشر بجامعـــة القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٩٤.
٣-د.أحمد حمدي محمود (ما وراء الفن)، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب ،القـــاهرة ،١٩٩٣.
٤-إدوارد لوسى سميث ،(الحركات الفنية منذ ١٩٤٥) ، ترجمة أشرف رفيق عفيفـــى ، تقديم أ.د. مصطفى الرزاز ، مراجعة : ا. أحمد فؤاد سليم ، ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومى للترجمة ،طبعة ١٩٩٧ .
٥-إرنيست فيشر ،(ضرورة الفن) ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة العامة للكتاب ، مكتبـــة الأسرة ،طبعة ١٩٩٨ .
٦-أروبين أدمان ،(الفنون و الإنسان ،مقدمة موجزة لعلم الجمال) ، ترجمة مصطفـــى حبيب ، تقديم د. ماهر شفيق فريد ، مهرجان القراءة للجميع ، مكتبة الأسرة ، الهيئـــة المصرية العامة للكتاب ،طبعة ٢٠٠١ .
٧-د. إسماعيل شوقى، (التصميم: عناصره وأسسه فـــى الفـــن التشـــكيلى)، مطبعـــة العمرانية للأوفست، الجيزة،طبعة ٢٠٠٠.
٨-د.إسماعيل شوقى ،(الفن والتصميم)، مطبعة العمرانية للأوفست ،الجيزة،١٩٩٩.
٩-د.أنصاف الربضى ،(علم الجمال بين الفلسفة والإبداع)، دار الفكر ،عمـــان-الأردن ،طبعة ١٩٩٥ .
١٠-د. أميرة حلمى مطر ،(فلسفة الجمال نشـــأتها وتطورهـــا)، دار الثقافـــة للنشـــر والتوزيع ،الطبعة الثانية ،١٩٨٣.
١١-جورج سانتيانا ،(الإحساس بالجمال ،تخطيط النظرية فى علم الجمال) ،ترجمـــة د. محمد مصطفى بدوى ،مراجعة وتقديم د. زكى نجيب محمود ،مـــهرجان القـــراءة للجميع ،مكتبة الأسرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،طبعة ٢٠٠١ .
١٢-د.حسن سليمان ،(سيكولوجية الخطوط ،كيف تقرأ صورة) دار الكـــاتب العربـــى للطباعة والنشر ،القاهرة ،طبعة ١٩٦٧ .
١٣-د.حسن محمد حسن،(الأصول الجمالية للفن الحديث)، دار الفكر العربى ،بـــدون تاريخ.
١٤-د.حسن محمد حسن ،(الأسس التاريخية للفن التشكيلى المعاصر) ،الجزء الثـــانى ،نحت وتصوير ، دار الفكر العربى ، القاهرة -طبعة ١٩٧٩ .

١٥-د.حسن محمد حسن ،(الأصول الجمالية للفن الحديث ،تحليل مفصل عن أثر الفلسفة الجمالية القديمة فى الاتجاهات الفنية الحديثة) ،دار الفكر العربى ، القاهرة بدون تاريخ.
١٦-حسين سبيتى ،(اتجاهات فلسفة التاريخ) ،دار بركات للطباعة والنشر ،بيروت ،لبنان ،الطبعة الأولى ،طبعة ١٩٩٩.
١٧-روبرت جيلام سكوت ،(أسس التصميم) ،ترجمة د. محمد محمود يوسف ،د.عبد الباقى محمد إبراهيم ،مراجعة:عبد العزيز محمد فهيم ،تقديم:عبد المنعم هيكل ،الناشر دار النهضة مصر للطبع والنشر ،القاهرة ،طبعة ١٩٦٨.
١٨-روبين جورج كولنجوود ،(مبادئ الفن) ،ترجمة:د.أحمد حمدى محمود، مراجعة على أدهم ،الألف كتاب الثانى ٢٨٤ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ١٩٩٨.
١٩-د.زكريا إبراهيم ،(فلسفة الفن فى الفكر المعاصر)، دار مصر للطباعة ،طبعة ١٩٩٨.
٢٠-د.زكريا إبراهيم،(عبقريات فلسفية:هيجل أو المثالية المطلقة)، الجزء الأول ،مكتبة مصر ،القاهرة،طبعة ١٩٧٠.
٢١-د. زكريا إبراهيم ،(مشكلات فلسفية ٣ :مشكلة الفن)، مكتبة مصر ،القاهرة، بدون تاريخ.
٢٢-د.شاكر عبد الحميد (العملية الإبداعية فى فن التصوير)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (عبده غريب)، القاهرة، ١٩٩٧.
٢٣-د.عاطف المطيعى ، (أساسيات التصوير العلمى) ، سلسلة دراسات تصميم التصوير العلمى و تكنولوجياتها، المكتبة الذهبية ، طبعة ٢٠٠٠ .
٢٤-د.عبد العزيز أحمد جودة ،(دراسات فى تاريخ الفنون :بدائى، فرعونى، يونانى ، رومانى، قبطى، فن حديث) ،دار فنون للطباعة ،بدون تاريخ .
٢٥-د.عبد العزيز حموده ،(علم الجمال و النقد الحديث) ،تقديم:د.ماهر شفيق فريد الهيئة المصرية العامة للكتاب،مهرجان القراءة للجميع ،١٩٩٩.
٢٦-د.عبد الفتاح أحمد الفاوى ،(دراسات فى الفلسفة اليونانية والإسلامية والحديثة)، المطبعة الإسلامية الحديثة ،القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٢ .
٢٧-د.عبد الفتاح الديدى ،(الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،طبعة ١٩٨٥ .
٢٨-د.عبد الفتاح الديدى ،(فلسفة الجمال) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،طبعة ١٩٨٥ .
٢٩-د.عبد الفتاح رياض ،(آلة التصوير) ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،الطبعة الخامسة ،طبعة ١٩٩٣ .

٣٠-د.عبد الفتاح رياض،(التكوين فى الفنون التشكيلية) ،دار النهضة العربية ،القاهرة ،الطبعة الثالثة ،١٩٩٥.
٣١-د.على عبد المعطى محمد ،د.راوية عبد المنعم عباس، (الحس الجمالى وتاريخ التذوق الفنى عبر العصور)،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية،١٩٩٨.
٣٢-فاطمة على، (بيكاسو) ،سلسلة الفن العالمى ،أخبار اليوم ،قطاع الثقافة ،القاهرة، ١٩٩٧.
٣٣-فاطمة على،(رامبرنت) ،سلسلة الفن العالمى ،أخبار اليوم ،قطاع الثقافة ،القاهرة،١٩٩٧.
٣٤-فاطمة على،(سلفادور دالى) ،سلسلة الفن العالمى ،أخبار اليوم ،قطاع الثقافة،القاهرة ،١٩٩٧.
٣٥-فؤاد كامل ،(تأملات فى الفن) ،دار المعارف ، القاهرة ،طبعة ١٩٩٢.
٣٦-ليوناردو دافنشى ،(نظرية التصوير)، ترجمة عادل السيوى ، مكتبة الأسرة ،مهرجان القراءة للجميع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،طبعة ١٩٩٩.
٣٧-د.محسن محمد عطية ،(الفن والجمال فى عصر النهضة) ، عالم الكتب ، طبعة ١٩٩٨.
٣٨-د.محسن محمد عطية ،(القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية) ، دار الفكر العربى ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠ .
٣٩-د.محسن محمد عطيه ،(اتجاهات فى الفن الحديث) ،دار المعارف بمصر ،الطبعة الثالثة ،١٩٩٥ .
٤٠-د.محمد الصاوى الفقى ،د.محمد جلال سلامة ،(المعمل الفوتوغرافى الأبيض والأسود) ،مطبعة أبناء وهبة ،طبعة ١٩٩٩
٤١-د.محمد الصاوى الفقى ،(الإعلان الفوتوغرافى:تطور ،سلوكيات ،تصوير ،إضاءة) ،مطبعة أبناء وهبه حسان ،القاهرة ،طبعة ١٩٩٩.
٤٢-د.محمد الصاوى الفقى ،(تبسيط الفوتوغرافيا) ،مطبعة أبناء وهبه حسان ،القاهرة ،طبعة ١٩٩٨.
٤٣-د.محمد على أبو ريان ،(فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة) ،دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ،ج م ع،الطبعة العاشرة ،١٩٩٣.
٤٤-د.محمود البسيونى ،(الفن فى القرن العشرين) الهيئة العامة المصرية للكتاب ، مهرجان القراءة للجميع ، القاهرة ، طبعة٢٠٠١
٤٥-د.محمود حمدى زقزوق ،(تمهيد للفلسفة)، دار المعارف ، الطبعة الرابعة ،طبعة ١٩٩٢.

٤٦-مراد وهبه ،(قصة علم الجمال) ،دار الثقافة الجديدة،القاهرة، الطبعة الأولى ،١٩٩٦.

٤٧-ولترت تبيس ،(معنى الجمال نظرية فى الاستطيقا) ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومى للترجمة ١٧٣ ،طبعة ٢٠٠٠

٤٨-هربرت ريد ،(معنى الفن) ، ترجمة:سامى خشبه،مراجعة:مصطفى حبيب،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مهرجان القراءة للجميع ،١٩٩٨.

الرسائل العلمية:

٤٩-سمير سعد الدين على: رسالة دكتوراه غير منشورة بعنوان "الاتجاهات الفنية فى التصوير الضوئى وتأثرها بمذهب الفن التشكيلى" ،مقدمة لأكاديمية الفنون المعهد العالى للسينما قسم التصوير لعام ١٩٨٥.

٥٠-سميه محمود حسن :رسالة دكتوراه غير منشورة بعنوان " أسس علمية ووظيفية للون فى التصميم الداخلى للأماكن العامة " مقدمة لكلية الفنون التطبيقية ، قسم التصميم الداخلى والأثاث ، جامعة حلوان لعام ١٩٩٤.

٥١-عاطف نجيب المطيعى : رسالة ماجستير غير منشورة بعنوان "أساليب استخدام المؤثرات الخاصة للمعمل الفوتوغرافى لإنتاج صورة فوتوغرافية مميزة"، مقدمة لكلية الفنون التطبيقية تخصص تصوير فوتوغرافى وسينما وتلفزيون،جامعة حلوان، عام ١٩٨٥.

٥٢-فريال عبد المنعم: رسالة دكتوراه غير منشورة بعنوان "أسس التصميم والإفادة منها فى إنتاج تصميمات زخرفية معاصرة " مقدمة لكلية الفنون التطبيقية ،تخصص الزخرفة ،جامعة حلوان ،عام ١٩٧٩ .

٥٣-وائل محمد احمد عنانى : رسالة ماجستير غير منشورة بعنوان "التحريك الجرافيكى بالكمبيوتر للصورة الفوتوغرافية المجهرية لإنتاج وسائط تعليمية" مقدمه كلية الفنون التطبيقية ،تخصص الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون ،جامعة حلوان ،عام ٢٠٠٢.

٥٤-أحمد مصطفى زيدان: رسالة ماجستير غير منشورة بعنوان "أساليب وطرق استخدام تقنيات الإضاءة الصناعية الحديثة بداخل الاستوديو الفوتوغرافى فى مجال تصوير الأشخاص" مقدمه لكلية الفنون التطبيقية ،تخصص الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون ،جامعة حلوان ،عام ٢٠٠٢.

الدوريات والمنشورات:

٥٥-د.شاكر عبد الحميد ،(التفضيل الجمالى:دراسة فى سيكولوجية التذوق الفنى) سلسلة عالم المعرفة ،رقم ٢٦٧ ،سلسلة الكويت ،طبعة مارس ٢٠٠١

٥٦-مقالة بعنوان (الحداثة وما بعد الحداثة) تأليف فرانك كايم ،ترجمة أحمد محمد حسن مراجعة أ. م . د . حامد أحمد غانم ، مجلة الفن المعاصر مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة ، العدد الثالث - طبعة سنة ٢٠٠١ ، ص ٢٥١

٥٧- آفاق الفن التشكيلى (١٣) ، سلسلة شهرية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ملتقى تشكيلى (أبحاث الملتقى) تقديم د. مصطفى عبد المعطى ،الطبعة الأولى ، شركة الأمل للطباعة والنشر،طبعة ٢ يوليو ٢٠٠١.

<u>المراجع باللغة الأجنبية:</u>

58-A.E.Woolley, (Photography: A practical and creative introduction), MC Graw –Hill. Book company, USA, 1974.

59-Aaron Scharf, (Creative photography), studio Vista, London, Reprinted, 1969.

60-Aaron Scharf, (Pioneer of photography), an album of pictures and words written and complied By: Aaron Scharf, Harry N. Abrams inc., New York, 1975.

61-Alfred A. Blaker, (photography art and technique) Focal press, Boston, Second edition, 1988.

62-Bernard Denvir, (The impressionists at First hand), Thames and Hudson, New York, 1990.

63-Bernard Denvir, (Encyclopedia of Impressionism), Thames And Hudson, London, New York, 1987.

64-Camfield and Deirdre wills, (History of photography, Techniques and Equipment), Hamlyn pub., 1980.

65-Charles Swedlund, with Elizabeth Yule Swedlund (Photography, A Handbook of History, Material, and Processes), second edition, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1981.

66-David Chamberlain, (The Creative Monochrome Image), Cassell Pup. , Reversed edition, 1995.

67-Dawn Ades, (Dali), Thames and Hudson, 1990, Reprint.

68-Dorance and Sarah pneble (Art Form), Hasper and Row Pub, New York, Third edition, 1985.

69-Edward Lucie-Smith, (Dictionary of Art terms), Thames & Hudson Pub. , New York, 1984.
70-Ewin A. Dennis, (Applied photography), Delmar pub. Inc. 1985.
71-Fill Hunter and Poul Fuqua, (light Science and magic-An Introduction to Photographic lighting) Focal press, Boston, second edition, 1997.
72-Gary Kolb, (Photographic in the studies), Brown & Benchmark pub. 1993.
73-Gus Wylie, (The Encyclopedia of new Photography), mallard press, 1989.
74-Helmeut Gernsheim in collaboration with Alison Gernsheim, (The History of Photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914), Oxford University press, 1955.
75-Helmeut Gernshiem, (Creative photography, Aesthetic trends 1839 To modern time) Bonanza Books, a division of crowns Pub. Inc., New York, with out date.
76-Jane Elam, (Photography, simple and creative with and without a camera). The Herbert presses 1975.
77-John Gustav Delly, Photography Through The Microscope, Eastman Kodak Company, 1980
78-John Hedgecoe (Creative photography workbook), Collins & Brown, London, 1999.
79-John Hedgecoe, (The Photographer's Handbook), Alfred A. Knopf, New York, third edition, 1996.
80-John Smallwood, (35mm Handbook), Quarto Pub. , England, 1980.
81-Leslie Strobel, Hollis Tadd, Richard Zakia (Visual concepts for photographer), Focal press, New York. , 1980.
82-Leslie Strobel, John Compton, Ina current, Richard Zakia, (Basic Photography materials and processes), Focal Press, London, 1990.
83-Liz Wells, (Photography: A Critical Introduction), Pub. By Routledge, first edition, 1997
84-Michaell Langford, (The complete Encyclopedia of Photography), Ebury press 1982.

85-Nathan Lyons, (Photographer on photography, Foundation of modern photography series, without year.

86-Ocrirk, stinson, wigg, Bone, Coyton, (Art fundamentals theory and practice), school of art, bawling, Green state, 1998.

87-Paul Jonas, (photographic composition simplified), A modern photos guide, AMPhoto, New York 1976.

88-Robert Hirsch, (Exploring color photography), C. Brown pub, 1989.

89-Robert Hirsch, (Photographic possibilities the Expressive use of ideas, Material and processes), focal press, 1991.

90-Robert Pelfrey with Mary-Pelfrey, (Art and mass media), Harper and Row Pub., New York, 1985.

91-Ronald P. Lovell, Fred C. Zwahlen and James A. Folts, (Handbook of photography), Breton Publishers, USA, 1984.

92-The Editors of time life Books (The Art of photography) time life international), second edition, 1974.

91-The Editors of time life Books, (Great photographers), Time life international, USA, 1974.

93-Vicki Goldberg, (Design By Photography), Abbeville Pub., 1993.

95-Vicki Goldberg, (The Power of Photography Expanded and updated, How Photography changed our lives), Abbeville pub, New York, Second edition, 1993.

96-W. Marrynwig, (Photography as an art from), Maclaren & Sons, London, 1969.

(From the internet):المراجع من الشبكة العالمية

97-http://www.genealogy.org/~ajmorris/photo/history.htm

98-http://www.rleggat.com/photohistory/

99-http://albumaen.starford.edu/

100-http://www.photographymuseum.com/

101-http://www.photography.net/html/body-camera.html/ (1/1/2001).

102-http://www.artcyclopedia.com/media/photographer.html (8/10/2001)

103http://www.wednet.edu/Staff/trobinson/physicages/physicsogcamera/thecamera.html (01/01/2001).

104-http://www.azuswebworks.com/photography/ph_comp.html (01/10/2001)

105-http://www.photography.net/html/body_history.html (01/10/2001)

106-http://ww.imx.nl/photosite/technical/Dof/Dof/html (01/10/2001)

107-www.britannica.com (22/05/2001)

108-http://tfaoi.com/newsm1/n1m367.htm (18/01/2001)

109http://www.olinda.com/olinda/Art/NadarCameron/Nadar_and_JMC.html (18/01/2001)

110-www.historychannell.com

111-http://cc2.hku.n1/rik/reservoir/fotografen/Cameron/html (18/01/2001)

112-http://cc2.hku.n1/rik/reservoir/fotografen/Nadar/html (18/01/2001)

113-http//:www.magainn46.freeserve.com.uk/photobiographies.html (18\01\2001)

114-http//:www.photo-seminars.com/history/time.timeline.htm (12/01/2001)

115-http//:wwwgenealogy.org/~ajmorris/photo/history.htm

116-http//:duke.usasl.ea/~holtsg/photo/faq.html (22/01/2001)

117-http//:www.encyclopedia.com

خلاصة البحث

خلاصة البحث

مع ميلاد الفوتوغرافيا ولدت إشكالية سارت مثار جدل للنقاد والفنانين، هـــل عملية إنتاج الصورة بالأساليب الضوئية والكيميائية فن ،هل هي مجرد تسجيل للواقــع المرئي أم أنها عملية خالية من الابتكار والإبداع.

انقسم الناس بين مؤيدين للفوتوغرافيا كفن وبين آخر معارض ورافـــض ،إلا أن الواقع قد فرض نفسه وسرعان ما أثبتت الفوتوغرافيا أنها فناً بصرياً تشـــكيلياً وأن لها المقومات والأساليب والأدوات التي تجعلها أداة للفن والإبداع.

من خلال ذلك برزت مشكلة أخرى وهي مشكلة هذا البحـــث وهـــي تحديـــد العلاقة بين المدارس الفنية الفوتوغرافية ومدارس الفن التشكيلي.وعلى ضوء ذلك ومن خلال الدراسة التاريخية الوصفية التي تمت بها خلصت إلى ما هو آت:

من خلال دراسة المحور الأول للدراســـة الـــذي عنوانـــه: "الفـــن نظرياتـــه ومدارسه" والذي تم تقسيمه إلى فصلين فقد خلصت من الفصل الأول: "**الفن وفلســـفة علم الجمال**" إلى أنه لا يوجد تعريف جامد للفن بل تتعدى المعاني بتعدد الثقافات مـــن العصور القديمة حتى الحديثة ،ومنذ أن كان الفن صنعة إلى الفن للفن ثم الفن لـــهدف ما،وفي علم الجمال نجد أن الجمال قد تدرج من أفكار جمالية إلى أن أصبـــح علمـــاً ،وقام علماء الجمال بتصنيف الفنون وإجمالاً يمكن أن ندرج الفوتوغرافيا كشكل مـــن أشكال الفنون التشكيلية البصرية أو المرئية،

وفي الفصل الثاني: "**مدارس الفن الحديث ومذاهبه**" خلصـــت منـــه إلـــى أن مدارس الفن قد ارتبطت بالمفاهيم والمؤثرات العالمية الاجتماعية والسياسية فتحولـــت من مدارس أكاديمية إلى مدارس رمزية وتعبيرية وتأثيرية في القرن التاسع عشر ثـــم مدارس تجريدية ووحشية وسريالية وغيرها والتي تغيرت وتبدلت وتداخلت بســـرعة تبعاً للتبدل والتغير في الوضع السياسي والاجتماعي منذ بداية القرن التاسع عشر حتى القرن العشرين.

ثم أنتقل للمحور الثاني وهو "الفوتوغرافيا:تاريخ وتصميم وتكنولوجيا: انتـــهيت في الفصل الثالث "**تاريخ الفوتوغرافيا**" إلى أن تطور الأدوات الفوتوغرافية من خامات وأدوات أدى إلى التأثير على الصورة الفوتوغرافية وعلى الفن الفوتوغرافـــي بشـــكل عام،

وفي الفصل الرابع: "**تصميم الصورة الفوتوغرافية التشكيلية**" تحدثـــت عـــن فكرة أن الصورة الفوتوغرافية كصورة ثنائية البعد يمكن أن تطبق عليها معظم الأسس التصميمية للفنون المرئية ثنائية البعد،

والفصل الخامس "**تقنيات الصورة الفوتوغرافيــــة التشـــكيلية**"يـــدور حـــول الإمكانيات الفوتوغرافيا التكنولوجية المتعددة والمتطورة ما يخدم إمكانية تطويع الفنــان للتكنولوجيا لإنتاج فكرته وصورته الفنية.

وأنتهى بالمحور الأخير في الرسالة وهو " بين الفوتوغرافيا الفنية ومـــدارس الفن التشكيلي الحديث" والذي قسم لثلاث،الفصل السادس:"**تأثير الفوتوغرافيــــا علـــى تطور الفن**"يتحدث عن الفوتوغرافيا كوسيط بصري أثر وتأثر بالفن التشكيلي عمومـــا وبفن التصوير الزيتي خصوصاً لقرب الوسيطان في خصائصهما البصرية ،فبدأت بأن ناهضت فكرة تواجد الفوتوغرافيا كأحد أشكال الفن إلى أن أصبحت أحد أشكاله بل من أهم وسائط الفنون التشكيلية فى القرن العشرين.

وفى الفصل السابع:"**الفوتوغرافيا التشكيلية في القرن التاسع عشر**"توصلـــت إلى أن الفوتوغرافيا كفن بدأت بأن قلد فنانوها الشكل الأكاديمي للرسم الزيتي ليحظـــى بإعجاب الجميع من جمهور وفنانين ونقاد فظهرت مدارس الفن الرفيع والبكتورياليـــة والتأثيرية والصريحة،ثم ثار الفنانون الفوتوغرافيون في نهاية القرن التاسع عشر علـــى التحول أو البعد عن الشكل الصحيح للصورة الفوتوغرافية لتصبح مشـــابهة لأعمـــال الرسامين الزيتيين في ذلك الوقت وحتى نهاية القرن التاسع عشر ،فظهرت الحركـــات الانفصالية –والتي ظهرت في الفن عموما– فتأثر بها فنانو الفوتوغرافيا علـــى وجـــه الخصوص وبدأت بأفكار لإنشاء المدرسة الانفصالية (The Photo-Secession) ،

ثم الفصل الثامن:"**الفوتوغرافيا التشكيلية في القـــرن العشـــرين**" فتعـــددت المدارس بسرعة تتماثل مع سرعة تغير المدارس في الفن التشـــكيلي مـــن مدرســـة انطباعية وحركة إنشائية وتجريدية وحركة ديناميكيـــة ودواميـــة ومســـتقبلية ونهايـــة بالسريالية ،وكيف سايرت ووافقت الفوتوغرافيا أفكار هذه المدارس.

وانتهى البحث عند الحد التقليدي للفوتوغرافيا ولم يندرج فيه الشكل الرقمـــي للصورة الفوتوغرافية ،وخلصت منه إلـــى أن الفوتوغرافيـــا بقدراتـــها وإمكانياتـــها استطاعت أن تفرض على الفن شكلها الخاص بعد أن أثبت الفوتوغرافيـــون الفنـــانون قدرتهم على إنتاج معظم الأشكال الفنية من وسيط آلى ،بل أصبحت من أهـــم وأقـــدر الوسائط على التعبير عن الأفكار المتباينة للفنان الفوتوغرافى الهاوى والمحترف علـــى حد سواء.

مستخلص البحث

اسم الباحث :م.**أحمد جمال الدين بلال**
معيد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون

عنوان البحث:
"الصورة الفوتوغرافية التشكيلية وعلاقتها بمدارس الفن التشكيلى الحديثة"

هيئة الإشراف

أ.د.محمد أسامة صقر
أستاذ الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون
كلية الفنون التطبيقية-جامعة حلوان

ا.م.د.محمد الصاوى الفقى
أستاذ مساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون
كلية الفنون التطبيقية-جامعة حلوان

أ.م.د.سامية حامد عبد القادر
أستاذ مساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون
كلية الفنون التطبيقية-جامعة حلوان

هدف البحث:

تهدف الدراسة إلى وضع توصيف للمدارس الفنية الفوتوغرافية الموجودة بالعالم ،كما يهدف البحث إلى إثبات أن الصور الفوتوغرافية تتمتع بخصائص العمل الفنى من وجهة النظر والابتكار والتجربة الشعورية بالإضافة لإنتاج لوحات يمكن تحديد انتماءاتها للمدارس الفنية التشكيلية المتعددة ،وذلك من خلال دراسة تقنيات التصوير الفوتوغرافى ومعالجاته التقليدية.

Research Abstract

Name: **Ahmed Gamal El-Din Belal.**
Demonstrator at the Faculty of Applied Arts
Helwan University

Subject: **"Photography: A Form of Plastic Art, and its relation with the modern plastic movements"**

Supervisors:

- **Prof. Dr.Mohammed Usma Saker**
  Prof. of Photography, Cinema, and Television Dept., Faculty of Applied Arts, Helawan University
  .
- **Assist. Prof. Dr.Mohamed El-Sawy El-feky**
  Assist. Prof. of Photography, Cinema, and Television Dept., Faculty of Applied Arts, Helawan University
- **Assist. Prof. Samia Hamed A. Kader**.
  Assist. Prof. of Photography, Cinema, and Television Dept., Faculty of Applied Arts, Helawan University

Research Aim:

This research aims at placing a classification for photographic art movements and its relation with modern plastic movement in the world....

The study also aims at proving that photographic images enjoy aspect of art works of a certain vision and innovation and sensual trails to produce art work attributed to the several plastic art movements.

.... Done through studying traditional photographic imaging techniques and processes.

Other movements and ideas emerged after, High art photography, pictorial, straight and the f/64 group until the end of the 19th century during which the photo-secession movement emerge which had appeared in art in general. Photographic artists were affected by it in particular and ideas for the establishment of the photo-secession movement began to take shape.

-The eighth section titled " **photographic art in the 20th century**" In this period there were as many movements as there were in plastic art generally including Photo-secession instructionism, abstraction, vorticism, dynamism, futurism and finally surrealism. We tackle how photography as medium was in line with the ideas of those movements. The study ends with the traditional boundaries of photography, which does not include digital photography.

-The final conclusion is that photography with all its capabilities has been able to enforce on art its own characteristics after proving its ability to produce most artistic patterns in the world indeed, becoming one of the most important and capable media of expressing diverse ideas of artist.

The 2nd chapter deals with photography: as history, design and technology.

-In Section Three titled "**History of Photography**" concludes the development of photographic equipment from materials, equipment impacts on the photographic image an\d photographic art in general.

-Section Four titled "**photographic images design**" concludes that most design element for visual arts can be applied to the two dimensional photographic image.

-Section five titled "**technology of an artistic photographic image**"

Here we conclude that multi and developed technological photographic possibilities empower the artist to create an idea and artistic image using technological means.

-The last part in the thesis titled "**between the art of photography and modern plastic art movement** "is divided into three sections:

-The six section on " **photographic effects on the development of art**" started that photographic art a visual medium has affected and been affected by plastic art in general and by oil painting specifically due to the similarities of both in there visual characteristics,

The conflict began with the adoption of the idea of photography as a form of art until that idea became a reality and photography became one of the most important means of plastic art in the 20th century

-In the seventh section titled "**photographic art in the 19th century**" concludes that photography ads an art began with its artists imitating academic art painting winning the admiration of all. By the end of the 19th century artists rebelled at the transformation of the photograph which was far away from the real photographic image and looked more like a painting,...

Abstract

With the birth of photography, controversial problems emerged that was the subject of debate among critics and artists: Is the process of producing a photograph through physical and chemical means an art? , Is it merely a recording of visual reality and is it an operation devoid of creativity and innovation?

People were divided into two groups – those in support of photography as an art and those opposed to this theory. But the truth enforced itself and photography quickly proved that it was a visual plastic art form, which has its own features, means and equipment that render it a form of creative art.

Another problem arose which is the subject of this thesis- determining the relation between the artistic photographic movement and the plastic art movement. In Light of this and through a descriptive analytical study, the following conclusions were reached:

-I have concluded in the fist chapter of this study titled: (Art: Theories and Movements), which has been divided into two Sections, The First section deals with **"Art and Aesthetics"** that there is no concrete description of art, rather art has many meanings according to cultures civilizations (from ancient civilizations to modern eras), since art was craft to art for the sake of art then art for a certain goal, and in the aesthetics and art categorization. We find that aesthetics had evolved from aesthetic ideas to becoming a science. Aesthetic scientists have categorized art forms and over all photography can be categorized into a form of plastic visual art.

-The second section tackles **"The Modern Art Movement"**. It concludes that art movements are linked to concepts and international social and political effects. It has evolved from academic art movement to symbolic, expressionist and impressionist movements in the 19^{th} century then abstract, vourtism and realist movements and others which have changed and interacted according to changes in the political and social systems since the beginning of the 20^{th} century.

Helwan University

Faculty of Applied Arts

Photography, Cinema, and Television Department

Post Graduated studies

«Photography: A form of Plastic Art, and its Relation with the Modern Plastic Movements»

Thesis submitted for the requirement of master degree in Applied Arts.

Photography, Cinema and Television Specialization.

Prepared by:

Ahmed Gamal El-Din Belal

Demonstrator at the Faculty of Applied Arts

Helwan University

Supervised by:

Prof. Dr.

Mohammed Usma Saker

Prof. of photography, Cinema,

and Television Dept.,

Faculty of Applied Arts

Assist. Prof. Dr.

Samia Hamed A. Kader

Assist Prof. of photography, Cinema,

and Television Dept.,

Faculty of Applied Arts.

Assist. Prof. Dr.

Mohamed El-Sawy El-Feky

Assist Prof. of photography, Cinema,

and Television Dept.,

Faculty of Applied Arts.

2002

